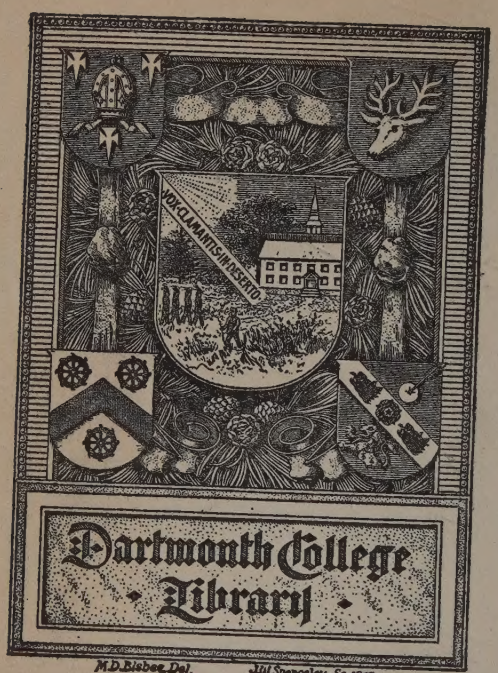
HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

E. Hildebrandt
Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich



Discarded by
Dartmouth College Library

COPYRIGHT 1924 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
WILDPARK-POTSDAM

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Köln; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Prof. Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. W. Friedlaender-Freiburg; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

MALEREI UND PLASTIK DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN FRANKREICH

VON

DR. EDMUND HILDEBRANDT
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

SECHSTES BIS DREIZEHNTES TAUSEND

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

Discarded by
Dartmouth College Library

741.44
H544m

MAY 28 1928
235510
Fine Arts

MOUNT ANGEL
COLLEGE
LIBRARY

Einleitung

Die Stilgruppen des 18. Jahrhunderts

(Louisquatorze bis Empire)

Abb. 1. Der Bronzegießer J. B. Keller Stich n. Rigaud. — Phot. Dr. Stoedtner

Vorbemerkung. Die folgende Charakteristik der Stilwandlungen des 18. Jahrhunderts hat nur den Zweck einer allgemeinen Orientierung und Einführung. Sie durfte keine Theorie und keine ästhetischen Definitionen geben, sondern mußte auch auf die historische Ableitung wie die eingehende Analyse, namentlich der Ornamentik, verzichten, um nicht den Bearbeitern der Architektur und des Kunstgewerbes unseres „Handbuchs" vorzugreifen.

Es sollte nur die Terminologie der bekannten Bezeichnungen für die Stilarten vom Louisquatorze bis zum Empire, mit denen die folgende ausführliche Darstellung der plastischen und malerischen Entwicklung des Jahrhunderts auf jeder Seite operieren muß, genauer festgestellt und durch eine kleine Auswahl systematischer Beispiele illustriert werden. Bei einem solchen „ad hoc" unternommenen Versuch mußten zugunsten der Klarheit und Eindringlichkeit diejenigen Typen gewählt werden, die die Stilarten in konsequentester Durchbildung verkörpern. Die Betrachtungen über den Louisquatorze sollen nur als Auftakt gelten.

Die erste Hälfte des Jahrhunderts

„Louisquatorze"

Erzgepanzert nimmt das 17. Jahrhundert Abschied. Die Räume, in denen der geistige Beherrscher halb Europas noch im Beginn des 18. thront, starren von Marmor und Bronze (Abb. 2). Mit unerbittlicher Konsequenz ist das architektonische Prinzip durchgeführt. Grundrisse von streng geometrischer Form umgrenzen den Raum; Säulen schwersten Kalibers tragen die Decke, die mit ungeheurer Wucht auf den Wänden lastet. Ein breites Gesims scheidet wie ein unübersteiglicher Wall die beiden Zonen. Alle Nebenglieder: die Wandnischen, die Sockel unter den Säulen, die Attiken über den Türen zeigen dieselbe Strenge im Grundriß wie in der Durchbildung. Mit stählerner Härte stoßen die Kanten der Wände in den Raumwinkeln aufeinander. Der weiche Marmor scheint Granit geworden zu sein, dessen Fugen unauflöslich aneinander geschmiedet sind. Dem Blick ist jede Mög-

lichkeit geraubt, in dieses Gefüge einzudringen. Er taumelt zurück, geblendet von den grellen Reflexen dieses steinernen Panzers. Die Füße finden keinen Halt auf dem spiegelblanken Eis des Marmorfußbodens, und so sehr jetzt auch im Verlauf von über zwei Jahrhunderten die Patina den Glanz der farbigen Inkrustation gedämpft hat: die Räume haben etwas Atembeklemmendes. Die Größe des Sonnenkönigs und seine unnahbare Herrlichkeit drängt sich während der Momente, wo wir hier verweilen, mit fast physischer Gewalt auch uns modernen Menschen auf, die wir sonst für diese leere Pracht und tote Herrlichkeit nur ein kaltes Staunen übrig zu haben pflegen.

Diesem, wesentlich von einem modifizierten Formenschatz des italienischen Barock lebenden nationalen Stil tritt ein klassizistischer zur Seite, von dem wir in Abbildung 26 ein Beispiel vorführen und der seinen Stammbaum gleichfalls durch das ganze 17. Jahrhundert bis auf die Renaissance zurückführen kann.

Die Menschen dieses Zeitalters atmen denselben Geist. Ob sie auf Fürstenthronen sitzen oder Pinsel und Palette führen: sie sehen uns an mit dem Blick imperatorischer Überlegenheit, der unbedingte Unterordnung fordert. Alles befiehlt, alles gebietet mit Auge und Gebärde, und auch der schweizerische Geschütz- und Bronzegießer, Johann Balthasar Keller (Abb. 1), wirft sich in dem Moment, da er auf seine eigenen Werke deutet, die er in fremdem Solde ausgeführt, in Positur, als wäre er der französische Generalissimus, der seine Truppen in die Schlacht führt. Ja, der König selbst blickt auf keinem seiner Staatsporträts mit derartiger Grandezza auf das „profanum vulgus“, zu dem auch der Beschauer gehört, herab, wie hier der Hofmaler und künstlerische Beherrscher von Versailles, Charles Lebrun, auf dem Gemälde des Rigaud (Abb. 3). Der friedliche Malstock wird in seinen Händen zum Zepter, die Pinsel zu einem Bündel Pfeile, die wie drohend ihre Spitzen emporrecken. — Die Grundelemente des künstlerischen Aufbaus sind dieselben wie in der eben besprochenen Architektur: die Gerade herrscht und die strengen geometrischen Gebilde des Rechtecks und des Quadrats. Wie Barrikaden schließen die im Vordergrunde aufgeworfenen Parallelen der Marmorbalustrade hier und der hölzernen Lafette dort (Abb. 1) den Helden von der staunenden Mitwelt ab. Gleich Gewitterwolken umschatten die Perücken die Häupter und lasten auf ihnen wie die schweren Decken und Gesimse auf den Wohnräumen dieser Menschen. Überall verkünden die harten Kanten des architektonischen Beiwerks und der Dekoration auch in den Gemälden die unerschütterliche Stabilität der graden Linie. Düster und schwer ruht das Kolorit auf den Formen. Dunkles Braun und Purpur, Dunkelblau und Gold verbannen alle Lebensfreude, und nur die in pompösen Bäuschen aufrauschende Gewandung gibt hier und da in den Glanzlichtern der stofflichen Reflexe dem Pinsel Gelegenheit, sein virtuoses Spiel zu entfalten.

Wie himmelweit liegen diese Eindrücke von all dem ab, was wir mit dem Begriff „Rokoko“ verbinden, und doch verging kaum ein Menschenalter, bis alle diese Erscheinungen sich ins absolute Gegenteil verwandelt hatten. Die letzten Mitlebenden des Roi Soleil sind bereits die Begründer der neuen Ära. Von den kurzen siebenunddreißig Lebensjahren des Watteau († 1721) gehören einunddreißig dem Zeitalter Ludwigs XIV. an.

„Régence“

Die fast dreiviertel Jahrhunderte umfassende Regierung Ludwigs XIV. fand im Jahre 1715 ihr Ende. Das in Weltflucht und Frömmelei ausartende Regiment des einst so glanzvollen Versailler Hofes wurde durch die lustigen Tage des Regenten Philipp von Orleans abgelöst. Alle Welt atmete auf, den lästigen Druck des klerikal-höfischen Regiments unter dem altern-

Abb. 2. Schloß Versailles, Salle de Vénus
Alinari phot.

Abb. 4. Amphitrite
Marmorstatue v. M. Anguier
Louvre. — Neue Phot. Ges.

Abb. 3. Lebrun und Mignard, Gemälde v. Rigaud, Louvre
Braun phot.

LOUIS XIV

Abb. 5. Konsoltisch von Boulle
Paris, Marineministerium

den, von der Maintenon beherrschten König los zu sein und erging sich in zügellosestem Lebensgenuß. Wer die Briefe der Liselotte von der Pfalz gelesen hat, kennt die Stimmung jener Tage. Ausschweifung und Völlerei werden der anerkannt einzige Lebenszweck der herrschenden Klassen, und die Pariser Hofhaltung des Regenten übernimmt die Führung. Die Orgien des Palais-Royal haben noch heute sprichwörtliche Geltung.

Die Künstler folgten der neuen Wendung in der Gesinnung und Gesittung ihrer wichtigsten Arbeitgeber. Es galt, für die neue Lebensweise das neue Gewand zu schaffen (Abb. 6). Der steife Prunk der Versailler Dekoration war nicht geeignet, den tollen Tanz der entfesselten Leidenschaften aufzunehmen. Glanz und Pracht sollten bleiben, womöglich noch überboten werden; aber die Wände durften nicht mehr mit der starren Maske von Zeremonienmeistern auf die lustige Welt ringsumher herabblicken.

Vor allem mußte die schwere Decke fallen, die allen Übermut im Keim erstickte. Der strenge Wall des trennenden Gesimses mußte gemildert, der Dekoration der Wände der Zugang zur Decke eröffnet werden. Noch hielt man fest an den Fundamenten des alten Stiles. Die Geschlossenheit des architektonischen Gerüstes: das Rechteck des Grundrisses, das Verhältnis von Stütze und Last, die organische Gliederung der Wand durch Pilaster und Nische, bleiben unangetastet. Aber überall ist an die Stelle der alten Strenge die Lockerung getreten. Es kommt Bewegung in die Massen. Die Ecken des Grundrisses werden gerundet; schon schließt man ganze Seiten im Oval; nicht mehr stößt Kante auf Kante in harter Dissonanz aufeinander, sondern Rundungen und Übergänge vermitteln überall zwischen den Teilen. Alles Schwere und Lastende wird verbannt. Das plastische Element fängt an zu schwinden, um dem Malerischen die Führung zu überlassen. Die Nischen mit dem Figurenschmuck werden verkleinert. Die schweren Vollsäulen werden durch elegante Pilaster ersetzt. Im Ornament tritt an die Stelle des Hochreliefs das zierliche, leicht übersehbare, zwischen den Teilen vermittelnde Flachrelief. Die große Gruppe der vergoldeten Stuckfiguren über der Tür wagt es sogar, die trennende Attika zu durchbrechen; und der Kleinwelt der Ornamente in den Kapitälen, den Füllungen der Attika und ihrer Konsolen, merkt man es an, daß sie nur mit Mühe die architektonischen Schranken respektiert. Überall ist jedoch die Würde der „großen Welt“ gewahrt. So lebhaft der Auftrieb der Ornamentik ist, er darf sich nur in der Höhe ausleben; die Wandflächen und Pilaster bleiben ruhig und fest wie im alten Stil. Sie sind eleganter und heiterer geworden, haben nicht mehr die kalte Grandezza der Versailler Schule, in ihrer Struktur und Haltung aber sind auch sie sich ihrer architektonischen Aufgabe bewußt.

Wollte man dieses letzte Adjektiv „architektonischen“ durch „gesellschaftlichen“ ersetzen, so enthielte der letzte Satz Wort für Wort die Charakteristik der Menschen dieses Zeitalters (Abb. 7). Die Unnahbarkeit jenes Louisquatorze-Paares ist einer wohlwollenden Herablassung gewichen. Man dekolletiert nicht nur den Hals, sondern auch die Seele. Die Blicke treten in Kontakt mit dem Beschauer, statt wie dort ihn in die Schranken seiner Inferiorität zu verweisen. Übergänge und Vermittlungen werden angebahnt, in der Haltung, im Kostüm, im Kolorit. An die Stelle der harten Linienkontraste treten die Verschleifungen. Die Grazie des Moments wird entdeckt. Das Feierlich-Unbewegliche weicht der Ungezwungenheit des „Négligés“. Die Köpfe lösen sich vom Hals, die Gliedmaßen vom Rumpf. Von Glied zu Glied werden Übergänge geschaffen: zwischen Arm und Ärmel vermitteln Spitzenmanschetten; Inkarnat und Perücke, die im Louisquatorze Kontraste waren, einigt der Puder. Das in Silber, Grau, Reseda und leuchtendes Rot aufgehellte Kolorit verschleiert und bindet

Abb. 6. Galerie dorée im Hôtel de Toulouse (jetzt Banque de France) in Paris. — Phot. Giraudon

Abb. 8. Holzstatuette im Mus. des Arts Déc. — Phot. Neurdein

Abb. 7. Selbstporträt Largillières' mit Gattin und Tochter Louvre. — Phot. Alinari

RÉGENCE

Abb. 9. Konsoltisch von Cressent Paris, Marineministerium

die Gegensätze, statt sie zu markieren. Das Helldunkel vermittelt zwischen den Gründen, das Bild löst sich von der Fläche, die Figuren verwachsen mit der Landschaft. Der malerische Stil beginnt den architektonisch-plastischen zu verdrängen.

„Louisquinze“ („Rokoko“)

Das dritte und vierte Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts bringen den Höhepunkt dieser Entwicklung. Im Rokoko oder, wie die Franzosen den Stil nennen, im „Louisquinze“ haben jene malerischen Tendenzen der Auflösung den Sieg über die tektonischen gewonnen (Abb. 10). Die großen Räume verschwinden und mit ihnen die Gradlinigkeit der geometrischen Formen des Grundrisses. Hatte die Régence bereits durch Abrundung der Ecken die Strenge des alten Systems gelockert, so tritt jetzt die Rundung die volle Herrschaft an: das Oval wird eine Lieblingsform der neuen Zeit. Daraus ergibt sich auch in den oberen Regionen die einschneidende Neuerung: das alte Gesims, das im Louisquatorze einst die Decke so streng vom Raum schied, fällt ganz fort. Es läuft wohl noch als Hohlkehle oder dünnes Band von Wand zu Wand, von Tür zu Tür, seine architektonische Bedeutung jedoch hat es eingebüßt, und an die Stelle dieses für die Gliederung des Raumes wichtigsten Gelenkes tritt die Malerei, d. h. ein tektonisches Nichts, die Negation alles konstruktiven Denkens. Raum und Decke verschmelzen in eins.

Zu gleicher Zeit verschwindet das ganze übrige architektonische Gerüst. Spiegel durchbrechen die Wand; Säulen, Pilaster, Konsolen gibt es nicht mehr (wenigstens nicht in den „konsequenten“ Typen; vgl. die Vorbemerkung). Das Ornament, aller plastischen Schwere entkleidet, steigt weiter nach oben, umrankt und überspinnt die letzten noch trennenden Reste des alten konstruktiven Schemas in den Wandflächen und sorgt im Verein mit den in verschwenderischer Fülle angebrachten Spiegeln dafür, daß das Auge nirgends zur Ruhe kommen kann, sondern in ewiger Bewegung, von Reflex zu Reflex gejagt, schließlich in einen Rausch versetzt wird, wo es nichts mehr sieht und überhaupt vergißt, daß es sich in einem geschlossenen Raum befindet. Der äußerste Gegenpol zum Louisquartorze ist erreicht.

Die letzte Konsequenz dieses Stiles freilich ist in Frankreich zwar angebahnt und auch ausgebildet worden, aber nicht zur Herrschaft gelangt. Der volle Triumph des Ornaments, das schrankenlos vom ganzen Raum Besitz nimmt und in üppig wuchernder Fülle auch den letzten Rest architektonischer Kraft aufsaugt wie der umklammernde Efeu den Stamm, war dem französischen Rokoko wesensfremd. Der Geist der Nation sträubte sich gegen diesen Überschwang der dekorativen Phantasie, dem wir in Deutschland so wundervolle Kundgebungen verdanken. Das französische Rokoko ist zahmer, gesitteter, und macht von der Asymmetrie, mit der das deutsche so köstliche Wirkungen hervorbringt, nur bescheidenen Gebrauch. Wo es geschieht, wie bei dem in Italien erzogenen Meissonnier, ist es nicht der Ausfluß überschwenglicher, aus der Tiefe quellender Phantasie, sondern Kalkulation und Kaprize trotz des oft weit maßloseren Gebarens. Dem französischen Louisquinze fehlt das dithyrambische Element, das den italienischen und den deutschen Stil schon in der Epoche des Barock vor dem französischen auszeichnet. Man denke etwa an die Dresdener Zwinger-Architektur und -Plastik oder die Dekorationen der Münchener und Würzburger Residenzen, neben denen das Pariser und Versailler Barock eine fast frostige Eleganz ausatmen. Der Franzose vergißt, wenn er übermütig wird, nie die Allüren des Großstädters, weswegen ihm auch unser Sanssouci nicht recht behagt. (Um so bewundernswerter ist die Leistung der geistigen Akklimatisation in den Arbeiten Cuvilliés.)

Abb. 10. Saal im Hôtel de Soubise (jetzt Archives Nationales) in Paris

Abb. 12. Baigneuse
v. J. B. Lemoyne
(England, priv.)

Abb. 11. Familienszene von Boucher
Louvre. — Alinari phot.

LOUIS XV
(ROKOKO)

Abb. 13. Konsoltisch in Versailles
Stil Meissonnier-Slodtz

Das Rokoko ist „intim“, während Régence und Louisquatorze „offizielle“ Stile sind. Das bürgerliche Milieu des typischen Rokokomalers Boucher (Abb. 11) ist hier statt einer Porträtgruppe gewählt worden, weil es das eigenartige Zusammenleben der Menschen mit dem Raum und seinen Möbeln besonders gut charakterisiert. Der Triumph der Kurve ist hier schon vollendet, der Zusammenschluß der Gruppe durch sich kreuzende und gegenseitig ergänzende Diagonalen — eine Kreislinie gleitet von dem erhobenen Arm des servierenden Dieners in die Hauptfigur und wird von dieser durch den weit ausladenden Kleidersaum zu der dritten übergeführt, die ihn zu der ersten zurückleitet —, dieser Zusammenschluß aller Elemente ist demselben Stilgefühl entsprungen, das die Decke in dem eben besprochenen Interieur mit dem Raum verschmolz und das hier in den Wandleuchtern, den Möbeln und der Uhr den Rhythmus der Körperbewegungen wiederklingen läßt. Die Vollendung des Zusammenschlusses aller Hauptglieder zu einem Komplex, die Überbrückung und z. T. völlige Ausscheidung der in der Régence noch vorhandenen trennenden Zwischenglieder enthüllt die Spirale als den Kern der ganzen Komposition. Der Prozeß soll im einzelnen hier nicht verfolgt werden; der Vergleich mit dem Régence-Porträt (Abb. 7) und seiner isolierten Gruppenbildung, dem gebrochenen Rhythmus der Körperhaltung, der Trennung der einzelnen Gewandstücke gegenüber der einheitlichen Verschmelzung der Rokoko-Gruppe kann dem Leser überlassen bleiben. Auch auf die neue Rolle, die dem Licht zugewiesen wird, die springenden Akzente, das gegenseitige Sichbedingen und diagonale Steigern einer beleuchteten Partie in der Hauptfigur gegenüber der beschatteten Nebenfigur, kann jetzt nur hingewiesen werden, da dieses Bild des Boucher in der folgenden Geschichte der Malerei uns noch einmal beschäftigen wird. Hier dagegen sei der Blick von der Gruppe der beiden Frauen auf den Rokokotisch in Abb. 13 gelenkt, und ehe wir uns der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zuwenden, mag noch einmal an drei Einzelgebilden aus der Welt des Kunstgewerbes, den drei hier abgebildeten Tischen, der Gang der Entwicklung rückschauend beleuchtet werden.

Der Louisquatorze-Tisch (Abb. 5) ist durch die feste Statik seines Aufbaus und die strenge Trennung der Hauptglieder sowie die konsequent durchgeführte Symmetrie des Ornaments charakterisiert. Der Régence-Tisch (Abb. 9) zeigt die Lockerung. Die Kurve beginnt die Festigkeit des alten Gebildes anzutasten. Ein leises Schwanken, das Kennzeichen aller Übergangsstile, ergreift das Ganze. Statt der plumpen Hufe, mit denen der alte Tisch sich in den Teppisch eingräbt, hebt ein elastisch schwellendes Blattornament das Möbel vom Boden. Die Symmetrie ist überall gewahrt, aber innerhalb der alten Schranken beginnt bereits die Emanzipation. Noch sitzt das Hauptornament im Nabel des Gebildes, doch an die Stelle der starr-symmetrischen Medusenmaske ist ein kokett zur Seite gewandtes Watteau-Köpfchen getreten, dessen Umrahmung schon die aufkeimende Freude an der Asymmetrie zeigt. Die Stelle der stereotypen Parallel-Umrahmungen des Mittelfeldes an dem alten Tisch vertritt eine äußerst diskret geführte und in ihrer Ein- und Ausmündung in das Mittelornament mit höchster Feinheit durchgebildete Borte. Ihre zierlichen, noch schüchtern wie junge Rebenschößlinge in das Mittelfeld hineinspielenden Ausladungen sind die ersten Vorboten der bald üppig wuchernden Blatt- und Pflanzenornamentik des Rokoko.

Dieses Vorahnen der kommenden Freiheit bildet den eigenen Reiz der „Régence“. Der halb aufgebrochenen Knospe folgt die volle Blüte im Rokoko-Stil (Abb. 13). Das schon bei dem Régence-Tisch angedeutete, durch die Karyatiden noch unterbrochene Zusammenschmelzen von Zarge und Platte ist hier vollendet. Die Tendenz zur Vereinigung von oben und unten, die

dort nur zaghaft im Umriß angedeutet wurde — man beachte das Entgegenkommen des nach unten geneigten Eckornaments der Tischplatte und das Entgegenwachsen des großen Blattes in der Hohlkehle —, ist hier im Rokoko zur unumschränkten Herrschaft gelangt. In einheitlichem Schwunge gleitet die große Kurve von unten nach oben, alle Trennungen überbrückend und alle Glieder verkettend zu einem unlösbaren und unteilbaren Ganzen. Die Trennung zwischen Tischfüßen und Zarge ist aufgehoben wie die zwischen Raum und Decke in der Architektur (Abb. 10), wie die zwischen Rumpf und Gliedmaßen in der plastischen Figur (Abb. 12). Auch das räumliche und lineare Verhalten der beiden Hauptfiguren des Boucherschen Bildes erscheint als eine wörtliche Resonanz der beiden Kurven des Tisches; es ist dieselbe Neigung hier wie dort, dasselbe Stilgefühl, das auf dem gegenseitigen Sichbedingen und Abstimmen der Elemente basiert ist. Das ganze Gebilde lebt von der Kurve und scheint sich einzig durch die Gesetze der gegenseitigen dynamischen Spannung aufrecht zu erhalten. (Hierin erscheint das Rokoko dem weit entlegenen Stil der alten Gotik verwandt, wie es denn eine oft zu bestätigende Erfahrung ist, daß man Rokoko-Altäre in gotischen Kirchen nicht in dem Maße als Fremdkörper empfindet wie in romanischen.)

Das hier gewählte Beispiel ist im französischen Rokoko verhältnismäßig ebenso selten, wie die entsprechende Nuance in der Innendekoration. Dagegen wird diese konsequente Durchbildung der spezifischen Rokoko-Tendenzen in Deutschland zur herrschenden Richtung. Es gilt hier das gelegentlich des Innenraums auf S. 7 Gesagte selbstverständlich auch für das Kunstgewerbe.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts

„Louisseize“

Die Benennung der Kunststile nach den Namen der französischen Herrscher ist längst als ein nicht sehr glücklicher Notbehelf zur historischen Orientierung erkannt worden. Was für den Louisquatorze paßte, wo wirklich der Monarch und sein Hof den Mittelpunkt der geistigen und künstlerischen Kultur der Zeit bedeutete, wird für den Louisquinze schon von fraglichem Wert, für den Louisseize aber ist die Bezeichnung geradezu irreführend. Ganz abgesehen von der Bedeutungslosigkeit des Namenträgers für die Entwicklung der Kunst in dieser Epoche, hat der Louisseize gerade in den zwei Jahrzehnten, die der Thronbesteigung Ludwigs XVI. vorangingen, die schönsten Blüten gezeitigt. Als der König zur Regierung kam (1774), war die Höhe bereits überschritten, und der Stil ging in den folgenden Jahren in den Klassizismus über, der zu seiner Verzopfung führte. Immerhin ist die alte Bezeichnung viel zu tief eingewurzelt, als daß Vorschläge zu einer neuen kunsthistorischen Taufe irgendwelche Aussicht auf Erfolg hätten.

Der frühe Louisseize ist die duftigste Blume in dem reichen Garten der französischen Dekorationskunst. Mit Recht hat man ihn der knospenden Frische seiner Formen und Motive wegen mit der italienischen Frührenaissance verglichen, wobei jedoch der Abstand zwischen der jugendlichen, naturwüchsigen, von gelegentlichen Kruditäten nicht ganz freien Kunst der frühen Italiener, und der jahrhundertealten, in den allerletzten Finessen sich bewegenden, vor jedem Fehltritt sicheren Formenkultur dieser dekadenten Franzosen betont werden muß. Beide Stile sind Reaktionen gegen eine vorangehende Epoche des Überschwangs und der Zügellosigkeit, dort des religiös-mystischen, hier des sinnlichen Elements in der Kunst. Beide sind Zeiten der Besinnung, der Ordnung, der Klärung. Beide sind echt nationale Äußerungen des Volksgeistes. Das klassizistische Element, dessen sich beide bedienen, spielt nur eine begleitende Rolle; erst wo es zum herrschenden wird, beginnt die Erkaltung und der Verfall.

Der Übergang aus dem Louisquinze vollzieht sich ganz allmählich, indem die im französischen Rokoko schon enthaltenen, ihm eigenen Elemente der Mäßigung die Herrschaft gewinnen. Es entsteht eine kurze Zwischenperiode, der sog. style Pompadour der fünfziger Jahre, dessen Gebilde eine höchst reizvolle Vereinigung der neuen und der alten Elemente aufweisen. Um 1760 etwa ist der neue Stil vollkommen ausgebildet. Der Salon des „Petit Trianon“ (Abb. 14) mag als eines der schönsten Beispiele dem Rokoko-Interieur (Abb. 10) gegenübergestellt werden.

Die strengeren Mächte der Vernunft haben aufs neue die Zügel ergriffen. Die alten tektonischen Gesetze von Stütze und Last machen wieder ihre Rechte geltend. Die regulären Grundrißformen, Quadrat und Rechteck, verdrängen das Oval. Die Glieder beginnen sich wiederum zu trennen: die Decke sondert sich vom Raum, das Gesims tritt als Scheidewand dazwischen. Türen und Wände betonen ihr Recht auf Einzelexistenz. Aller Übermut wird verbannt, doch nirgends wird der Pedanterie Einlaß gewährt. Der neue Geist der Symmetrie und Ordnung übt ein sanftes Regiment aus. Die Vernunft verschwistert sich mit der Grazie. Alle Härten, alle Kanten werden vermieden. An die Stelle der üppigen Umarmungen und Verschlingungen des Rokoko tritt ein stilles Nebeneinander, ein stummes Einverständnis wie zwischen den Gliedern einer in allen Gefühlen und Gedanken harmonischen Gemeinschaft. Auch in der Farbe muß alles Laute verstummen. Die Freude des Rokoko an dem lustigen Zusammenklang ungebrochener, mit reichem Gold ausgesetzter Farbtöne weicht den zarten Akkorden gebrochener Nuancen. Ganze Räume sind oft nur auf Weiß gestimmt.

Das Allegro des Rokoko wandelt sich zum Andante. Wer Raumkunst musikalisch zu empfinden vermag, fühlt sich an Mozart erinnert und darf, ohne den umfassenden, auch in anderen Welten heimischen Genius auf eine kunstgeschichtliche Stilnuance festlegen zu wollen, den Vergleich auch in bezug auf die Formensprache im einzelnen aufrecht erhalten. Die harmonische Verschmelzung des Ornaments mit der Fläche, das sanfte Sichherauslösen und Wiederversinken des plastischen Reliefs aus dem Grunde ruft jenen unvergleichlichen Zauber des Aufsteigens einer Mozartschen Melodie aus ihrer symphonischen Umgebung und die in sich ruhende, in sich selbst gesättigte Schönheit ihres formalen Gehaltes ins Gedächtnis zurück. Freilich wird niemand dabei vergessen, daß der seelische Ursprung und Inhalt dieses verwandten musikalischen Stiles auf Tiefen ruht, die von dem Geist jener französischen Dekorationskunst kaum an ihrer Oberfläche berührt werden. Diese Tatsache, daß schließlich doch der Ewigkeitswert Mozartscher Gedanken die ganze Herrlichkeit des französischen Louisseize in den Schatten stellt, mag uns entschädigen, wenn wir im Hinblick auf den Charakter der gleichzeitigen Kunst der Innendekoration in Deutschland feststellen müssen, daß wir in dieser Epoche nichts aufzuweisen haben, was sich mit der französischen Produktion messen könnte. (Schloß Benrath, Ansbach und andere Kostbarkeiten sind französischen Schulursprungs; nur in der Möbelkunst ist Kongeniales geleistet worden.) Das Rokoko, das bei uns sich als weit langlebiger erwies als in seinem Mutterlande, geht fast unvermittelt in den Stil über, den wir als Entartung des Louisseize anzusehen haben, in den

„Zopf“.

Der französische Louisseize wurde durch den der romanischen Rasse innewohnenden überlegenen Sinn für dekorative Schönheit davor bewahrt, das durch die Invasion des Klassizismus stark erschütterte Gleichgewicht zu verlieren. Pedanterien und Geschmacklosigkeiten, wie sie namentlich das englische Kunstgewerbe des späten 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat,

Abb. 14. Salon aus dem „Petit Trianon“ in Versailles

Abb. 16. Baigneuse v. Falconet (Louvre) 1756

Neue Photogr. Gesellsch. Steglitz

Abb. 15. Selbstbildnis A. Pesnes mit seinen Töchtern (1754). Berlin, K.-Friedr.-Mus. — Phot. Gesellsch. phot.

LOUIS XVI

Abb. 17. Konsoltisch in Compiègne

und von denen auch Deutschland nicht ganz frei ist, sind in Frankreich nur selten zu verzeichnen. Die gesunden Instinkte einer jahrhundertealten formalen Kultur ließen schon in den Anfangsjahren der antikisierenden Mode Stimmen prinzipieller Gegnerschaft vernehmen. Immerhin ist die Nuance des späten Louisseize dem deutschen „Zopf" verwandt.

Die Abbildung 18 zeigt im Vergleich zu dem eben vorgeführten Interieur des „Petit Trianon" den Abstand zwischen dem edlen klassischen und dem dekadenten klassizistischen Louisseize. Beiden gemeinsam ist der tektonische Charakter der Raumgliederung, die Symmetrie und die Herrschaft der gradlinigen geometrischen Formen einerseits, die Aufnahme antikisierender Elemente in der Ornamentierung andererseits. Doch was dort mild waltendes Gesetz, ist hier zur Strenge und zum Zwang geworden. Die Graden werden zu Graten, die mit linearer Härte voneinander scheiden, was dort durch allmählich vorbereitende, im Relief abgestufte, sanft gerundete Leisten und Rahmen trotz der Trennung miteinander verbunden blieb. Statt des Wohllauts der sich dort in harmonischem Halbkreis dem Rechteck einschmiegenden Spiegelfläche herrscht hier ein trockener Vertikalismus, der Rubriken schafft, wo einst Gleiches zu Gleichem sich nachbarlich gesellte. Mit der Trennung der konstruktiven Teile geht die Scheidung von Fläche und Ornament vor sich. Die Dekoration wächst nicht mehr organisch aus dem Grunde der Fläche hervor, sie wird aufgeheftet. Blumen und Kränze, im klassischen Louisseize stets voll saftiger Frische, beginnen zu vertrocknen und, je weiter der Prozeß der Ernüchterung fortschreitet, um so härter und brüchiger zu werden, bis sie allmählich metallischen Charakter annehmen. Man spürt die Schrauben und Niete, mit denen sie auf dem Grund befestigt wurden. Das warme malerische Helldunkel, das jene Kunst der Übergänge schuf, weicht einem kalten Alltagslicht. Der farbige Stil wandelt sich zum zeichnerischen. Der ornamentale Geist, einst so unerschöpflich an eigener Erfindung, wird steril. Er nimmt aus alten, oft mißverstandenen Vorbildern römischer und pompejanischer Herkunft herüber, was ihm als archäologisches Kuriosum interessant erscheint, statt wie der klassische Stil die fremde Anregung geistig zu verarbeiten und neuen Wein in die alten Schläuche zu gießen. So sind in dem Trianon-Interieur auf Abbildung 14 die Motive der Bekrönung des Spiegels, die Kranzornamente auf den Wandflächen, wie alle übrigen Themata, uralte Bestandteile des antiken Formenschatzes, aber völlig originelle Umgestaltungen und Neuschöpfungen der alten Vorbilder; in Abbildung 18 sind sie entlehntes Gut, das künstlich aufgeputzt wurde. Der Tiefpunkt dieses Abstiegs des dekorativen Vermögens ist, wie gesagt, nicht in Frankreich zu suchen; unser Beispiel zeigt nur die ersten, noch sehr gemäßigten Symptome der beginnenden Verdorrung des alten Reichtums.

Das

„Empire"

tritt die Erbschaft des späten Louisseize an. Schon vor Beginn der politischen gleichgenannten Ära ist es in seinen wesentlichen Bestandteilen vollendet und erlebt in seiner langen Fortentwicklung gleich dem Louisseize eine Dekadenz, in der die ursprünglich gesunden Tendenzen seines Ursprungs verwildern und entarten. Das klassische Empire, wie die vorgeführten Beispiele es vertreten, ist die konsequente Fortentwicklung der seit der Mitte des Jahrhunderts auftretenden klassizistischen Bestrebungen. Diese erringen die endgültige Herrschaft über die alte im Barock und Rokoko gepflegte nationale Dekorationskunst. Die Zügel der konstruktiven Logik, die seit Beginn des Jahrhunderts so lässig am Boden schleiften, werden

Abb. 18. Entwurf zu einer Wanddekoration v. Lalonde

Abb. 20. Diana, Bronzestatue v. Houdon
Louvre. — Alinari phot.

Abb. 19. Selbstbildnis der Labille-Guiard mit Schülerinnen. — Nach Gaz. d. B.-Arts

LOUIS XVI
SPÄT („ZOPF")

Abb. 21. Tisch von Riesener (Paris)

jetzt am Ende mit unerbittlicher Strenge gehandhabt. Das Gesetz der Kontraste wird in der Trennung der Decke vom Raum sowohl wie der einzelnen Glieder voneinander mit einer Konsequenz durchgeführt, der man die Freude an schneidigen Gräten, an stahlharten Kanten, an dem mit uniformmäßiger Exaktheit Zugeschnittenen in der Raumgliederung sowohl wie in der Ornamentik anmerkt. Diese Herrschaft der Kontraste führt zu der schon im späten Louisseize angebahnten völligen Trennung von Fläche und Dekor. Die letzte Vermittlung durch das Material und das Relief der Plastik ist vernichtet. Das Ornament bequemt sich zwar in dem edleren Empire noch den von der Architektur gezogenen Schranken an, in Form und Farbe aber dominiert es bereits über die dekorierte Fläche. Man sieht in einem Empireraum ganz unwillkürlich beim ersten Eintritt viel schneller auf das Ornament, das sich in den vorhergehenden Epochen, namentlich im klassischen Louisseize, erst allmählich dem Blick entschleiert. In der weiteren Entwicklung des späten dekadenten Empire führte diese Tendenz sogar zu einem völligen Ersticken des architektonischen Kerns und Materials durch die Dekoration. (Deutliche Ansätze dazu in dem abgebildeten Tisch.) Die Farbe, blendendes Gold auf strahlendem Rot oder Weiß steigert diese Freude an gellenden Kontrasten. An die Stelle des Flötenspiels im Louisseize sind die schmetternden Fanfaren getreten. Die Uniform beherrscht die Welt.

Wenn wir von hier zurückblicken auf den Anfang unseres Weges durch die stilgeschichtlichen Etappen des Jahrhunderts, so erkennen wir in dem alten Louisquatorze-Saal (Abb. 2) mit der wuchtigen Schwere seines architektonischen Gerüsts, dem „horror vacui" seiner Dekoration und der erzgepanzerten Pracht seiner Gesamterscheinung den Geistesverwandten des Empire-Raumes. Die Epochen des höchsten politischen Glanzes Frankreichs atmen denselben Geist, mag sich ihre Redeweise auch gewandelt haben. Beide sonnen sich im Glanz des alten römischen Imperiums, beide bringen Hochblüten des Klassizismus, auch in den freien Künsten der Malerei und Plastik. Wie nahe sich die klassizistische Nuance des Louisquatorze mit der des Empire berührt, davon gibt die Konfrontation der beiden Interieurs auf Abbildung 26 und 27 einen schlagenden Beweis. Der Gang der französischen Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts hat, ganz rudimentär gesehen, einen Zirkel beschrieben.

Der Vergleich der übrigen hier abgebildeten Beispiele aus den drei Stilgattungen in Plastik, Malerei und Kunstgewerbe des späten 18. Jahrhunderts kann sich jetzt auf einige Andeutungen beschränken. Die Entwicklung der Gruppenbildung in den drei Porträts zeigt denselben Verlauf wie die Wandlungen in den entsprechenden Innenräumen des Louisseize bis zum Empire. Im Gegensatz zum Kurvenstil des Rokoko (Abb. 11) bringt das Louisseizeporträt (Abb. 15) die Beruhigung und Konzentration. Die Lebhaftigkeit des alten Zusammenschlusses weicht in dieser, der Frühzeit des neuen Stiles (1754) angehörenden Gruppe einem sanften Auseinandertreten der Elemente, in dem das alte Temperament nur noch leise und ganz gedämpft in der Neigung der Köpfe nachklingt. Die späte Louisseizegruppe (Abb. 19) bringt dann das strengere Isolieren der Teile zugleich mit der Verhärtung der Vertikalen im Aufbau wie in der Körperhaltung. Das Empireporträt endlich (Abb. 23) ordnet die drei Glieder in reinstem Parallelismus nebeneinander: drei Vertikalen, die von drei gleichfalls parallel laufenden Horizontalen der auf den Beschauer gerichteten Blicke im idealen rechten Winkel geschnitten werden. Die Entwicklung vom malerischen Stil des Louisseize zu dem zeichnerischen Empire und die allmähliche Ausscheidung aller malerischen Mittel der Verkürzungen und Überschneidungen kann auch hier verfolgt werden. Man vergleiche die Stellung der

Abb. 22. Schlafzimmer Napoleons in Fontainebleau

Abb. 24. „La Pudeur“
Unbek. Meister
(Paris, Bagatelle)

Abb. 23. „Les trois dames de Gand“ v. David
Louvre. — Alinari phot.

EMPIRE

Abb. 25. Tisch mit Bronzen von Thomire
Petersburg, Eremitage

Abb. 26. Vestibül der Schloßkapelle in Versailles (1710)

Abb. 27. Saal aus Schloß Malmaison (1810)

den Raum diagonal vertiefenden Staffelei in den beiden Louisseizegruppen, im Gegensatz zu der rein frontalen Ansicht und Raumgliederung durch den Armsessel in dem Empireporträt. Das Verhältnis der Figuren zum Hintergrund zeigt dieselbe immer mehr zunehmende Trennung der beiden Elemente wie in dem oben beschriebenen Prozeß der allmählichen Loslösung des Ornaments von der Fläche im Innenraum: das zarte Leben und Weben der Formen in der Atmosphäre und den Ausgleich aller Gegensätze in der ersten Gruppe, das schärfere Kontrastieren durch Schlagschatten und Reflexe in der zweiten, die Trennung von Figur und Hintergrund, das Neutralisieren des Lichtes und das denkbar stärkste Herausarbeiten der hellen und dunklen Gegensätze in der dritten Gruppe, bei welch letzterer der Vergleich mit dem Innenraum das völlig gleiche Verhältnis von Zeichnung und Beleuchtung hier und von Dekoration und Fläche dort besonders deutlich aufweist. — Für die Entwicklung des Kolorits endlich, von der warmen vollendeten Konsonanz der Atlas- und Seidentöne in dem frühen Louisseizebilde über die beginnende Disharmonie des späteren bis zu der offenen Kontrastierung in dem immer noch mit stofflicher Virtuosität gemalten Empirebild muß hier auf die späteren Ausführungen verwiesen werden.

Die Bedeutung der Beispiele aus der Plastik und dem Kunstgewerbe erklärt sich nach dem Gesagten von selbst. Die Skulpturen werden noch einmal gelegentlich der historischen Charakteristik ihrer Verfasser in dem folgenden Hauptabschnitt erscheinen und dort eingehend besprochen werden. Hier sollen sie nur als Wegweiser dienen.

ERSTER TEIL

DIE PLASTIK

Die französische Plastik des Barock und Rokoko ist ein Kapitel der Kunstgeschichte, das Laien wie Kennern außerhalb Frankreichs nur selten vertraut zu sein pflegt. Der Reisende, der die ungeheuren Schätze des Louvre zu bewältigen sich bemüht, hat für die Abteilung der „Sculptures modernes" nur wenig Zeit zur Verfügung, und wenn er, von den beiden Magneten Houdon und Carpeaux angezogen, sich in dieses isolierte Quartier des alten Louvre begibt, so pflegt er den umgebenden Sälen mit der Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts nur einen meist sehr oberflächlichen Blick zu gönnen. Die Namen der Coustou, Bouchardon, Falconet, Pigalle, Pajou und Clodion, die in Frankreich bis in die Kreise des gebildeten Publikums hinein das Ansehen von Klassikern genießen, sind dem Nichtfranzosen wenig geläufig; weiß er doch von vornherein, daß die künstlerischen Genüsse, die er hier zu erwarten hat, weit zurückbleiben hinter denen, die ihm die Malerei der gleichen Epoche bietet.

Kunstvolles Schmücken, nicht bildendes Gestalten ist die Seele der Rokoko-Plastik. Auf demselben Boden, dem die Zierformen einer graziösen Lyrik entsprossen waren, auf Kosten einer großen dramatischen oder epischen Frucht, gediehen die Blüten einer künstlerischen Phantasie, der das schöpferische Gestalten aus der Tiefe versagt war, um auf der Oberfläche der Dinge eine Welt farbiger Reize zu entdecken, die den übrigen Völkern verborgen blieb. Der ausgesprochen malerische Sinn der Epoche, die einen Watteau, Chardin und Fragonard hervorgebracht hat, stand der Entwicklung einer großen Bildhauerei und Baukunst im Wege. Wie das Wunderland der Malerei, Venedig, keine Architekten und Plastiker aufweisen kann, die sich mit den formgewaltigen Meistern von Florenz und Rom messen könnten, so sind in der überwiegend dekorativ und malerisch gesinnten Rokoko-Epoche die schöpferischen Genies in Bildhauerei und Baukunst ausgeblieben. Nur da, wo sich diese Künste selbst in den Dienst der Dekoration stellten, in der Kleinplastik, der Innen-Architektur und im Kunstgewerbe ist Vollwertiges geschaffen worden.

Die Anfänge dieser Entwicklung sind in Italien zu suchen. Die dekorativen Tendenzen des Barock hatten schon im vorhergehenden Jahrhundert die festen Formengebilde der Renaissanceplastik einem Zersetzungsprozeß entgegengeführt, der unaufhaltsam weiterschritt. Das Endstadium dieses Vorgangs spielte sich jedoch nicht in Italien, sondern in Frankreich ab, das von Natur dazu berufen war, die letzten Konsequenzen in dieser dekorativen Entwicklung zu ziehen. Berninis Aufenthalt in Frankreich erscheint uns wie ein symbolischer Vorgang für die Abtretung der künstlerischen Herrschaft Italiens an die stammverwandte Nation. Die ganze französische Plastik des folgenden Jahrhunderts ist von dem barocken Geist der Dekoration beseelt. Puget im 17., Houdon im 18. Jahrhundert, die auch im äußeren Leben beide abseits standen und ohne Nachfolger blieben, sind die beiden einzigen Künstler,

die im höheren Sinne Plastiker genannt werden dürfen: das ganze Heer der übrigen Bildhauer erscheint, sobald der höchste Maßstab angelegt wird, als eine ununterbrochene Folge allererster dekorativer Talente.

Bei den nach Tausenden zählenden Bildwerken, die in den beiden Jahrhunderten Paläste und Gärten bevölkerten, ist der plastische Inhalt fast nie ein aus der Tiefe der formbildenden Phantasie entsprungener Organismus, sondern die oft von Malern gelieferten Entwürfe (Le Brun, Boucher, Cochin u. a.) sind je nach dem Geschmack des Künstlers und der Bestimmung des Gegenstandes in ein plastisches Gewand gekleidet worden: die Form wurde der Materie aufgeprägt, nicht aus ihr geboren. Der dekorative Zweck war der entscheidende Faktor. Von ihrer Umgebung losgelöst, an glatten Museumswänden aufgestellt, verlieren diese Arbeiten jeden Halt. Der Mangel eines Gedankens, der mit zwingender Notwendigkeit zur plastischen Gestaltung drängte, wirkt hier doppelt empfindlich, und es entsteht jener eingangs erwähnte Unterschied in der Wertschätzung dieser Skulpturen von seiten französischer und nichtfranzösischer Betrachter. Wie die Dichtkunst des klassischen Zeitalters der Franzosen noch heute in ihrer Schönheit nur von Franzosen ganz gewürdigt zu werden pflegt, da diese gewöhnt sind, über den Qualitäten der Außenseite den Mangel an innerem Gehalt leichter zu verschmerzen als die anderen Nationen, so wird auch die Wertschätzung der französischen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts auf das Land beschränkt bleiben.

„La grâce et la raison" gelten als die beiden Haupteigenschaften des französischen Kunstgeistes. Der Klassizismus, unter dessen eisigem Hauch die letzten Blüten der Rokokokunst erstarrten, war nicht nur die natürliche Reaktion gegen den Sinnentaumel der vorhergehenden Epoche. Er trat in Frankreich keineswegs unvermittelt als Erzeugnis der politischen und literarischen Wandlungen der Zeit auf, sondern war, im Gegensatz zu Deutschland, ein Jahrhunderte alter integrierender Bestandteil des nationalen Stiles. Schon durch die Gründung der Akademie in Rom unter Mazarin war während eines ganzen Jahrhunderts eine beständige Fühlung mit der Antike unterhalten worden. Der Klassizismus ist für Frankreich nicht wie für Deutschland eine Forderung literarisch-ästhetischer Herkunft gewesen, sondern eine dem Nationalgeist immanente Unterströmung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Macht gewinnend, endlich, als das Rokoko im Stadium der Erschöpfung angelangt war, die Alleinherrschaft antrat und sie, durch die geistige und politische Konstellation der Zeit begünstigt, fast zwei Generationen hindurch behauptete.

Aus der Falconet-Monographie des Verfassers (Straßburg 1908).

1. Kapitel

Das Ende des siebzehnten Jahrhunderts: Versailles. – Pierre Puget

Die Bildhauerei des Louisquatorze steht wie alle übrigen Künste im Bann des allbeherrschenden Monarchismus. Alles Streben und Leben wendet sich auch hier der einen Zentralsonne zu, die alles nährt und regiert. Es fehlt nicht an „Originalen", aber die „Persönlichkeit" im Sinne des Goetheschen „höchsten Glückes" ist in der Kunst ein unbekannter, ja verpönter Begriff. Mit einer fast instinktmäßigen Abwehr wird alles ferngehalten, was als neu und fremdartig wirken und den einheitlichen Charakter der maßgebenden Hofkunst stören könnte. Das Schicksal Pugets ist das bekannteste Beispiel für die Antipathie der „Offiziellen" gegen das Genie.

Wo die großen Geister fehlen, stellt die Dekoration sich ein. Die Kultur der Außenseite der menschlichen Existenz ist zu keinen Zeiten ausschlaggebender für die Bewertung aller Dinge gewesen, wie in dem Jahrhundert von 1670—1770. Der inneren Armut wird der Prachtmantel umgehängt. Im Louisquatorze ist er aus Purpur, im Louisquinze aus Seide, das ist der ganze Unterschied. Die Vertreter der Innenkultur, die Verkünder von „Geist" und „Seele" als der die Menschheit beherrschenden Mächte (Voltaire, Rousseau, Diderot) erwachen erst am Ende dieser Periode und erstarken erst im Gegensatz zu dem dekorativen Geist der eigenen Generation.

Fast die gesamte plastische Produktion des Louisquatorze läßt sich mit den Stichworten „Pathetik" und „Eleganz" kennzeichnen. Massenhaft werden marmorne Alexandriner zutage gefördert, die an Schwung der Rhetorik und Tadellosigkeit der Form den geschriebenen nichts nachgeben. Was man der Antike entnimmt und weshalb man ihr huldigt, hat, wie heute alle Welt weiß, mit dem wahren Wesen der alten Kunst nichts zu tun. Das mächtig erstarkte politische Selbstbewußtsein unter dem nach endlosen Kämpfen gegen die Fronde zu ungeahnter Machtfülle gelangten Königtum sonnte sich in der Herrlichkeit des alten römischen Kaiserreichs. Der auf rauschenden nationalen Prunk gestimmten Zeit erschien der Glanz des weltbeherrschenden Imperiums ebenso vorbildlich, wie hundert Jahre später, vor der Katastrophe des Königtums, die starre Tugend der römischen Republikaner die Geister der Nation entflammte. Dieses Rückwärtsblicken wurde hier wie dort der Kunst verhängnisvoll.

François Girardon (1628—1715)

Die Gründung der französischen Akademie in Rom (1667) ist von einem der größten Kunstforscher Frankreichs, Courajod, als die „cause principale du grand avortement de l'art moderne" bezeichnet worden. Die durch das Eindringen der italienischen Renaissance im vorhergehenden Jahrhundert schon stark geschwächte nationale Selbständigkeit wurde durch die offizielle Förderung der antikisierenden Bestrebungen aufs neue gefährdet. Während in Italien selbst ein kraftvoller, dem eigenen Boden entsprossener Barock seine üppigen Blüten entfaltete, war Frankreich nur imstande, das eigene nationale Empfinden in entlehnten Lauten und Gestalten zu verkörpern. Wie auf der tragischen Bühne nur römische Helden und Könige

Abb. 28. Girardon: Apollo von Nymphen bedient (1666—75)
Marmorgruppe im Park von Versailles. — Alinari phot.

erscheinen durften, so mußte die bildende Kunst sich in antiker Gewandung präsentieren, wenn sie hoffähig bleiben wollte. Für das „Reinmenschliche“ wie für das national Bodenständige war in Versailles kein Platz. Molière blieb ein Einsamer wie Puget. Daß Ludwig XIV. die Bauern des Ostade als „magots“ verächtlich von sich wies, ist allbekannt und wenig verwunderlich; aber der herrlichste Rembrandt hätte gewiß ebensowenig Gnade vor seinen Augen wie vor denen der gesamten geistigen Elite Frankreichs gefunden.

So ist denn eine Schöpfung, wie das noch heute populärste aller Versailler Bildwerke, das „Apollobad“ des Girardon (Abb. 28), so ganz der Ausdruck dessen, was dem stimmberechtigten Publikum jener Tage an einem plastischen Kunstwerk bewunderungswürdig erschien. Dieses heroische Idyll, wie man es nennen möchte, ist eine Huldigung an den Roi Soleil selbst. Der Sonnengott Apollo als Beschützer der Künste, von Nymphen umringt — wer hätte den Sinn dieser antiken Maskerade nicht durchschaut, zumal der Künstler, um ja nicht mißverstanden zu werden, auf dem Relief der Henkelkanne in den Händen der vordersten knieenden Nymphe eine Episode des gloriosen „Rheinübergangs“ dargestellt hatte. La Fontaine machte sich zum Interpreten der Bewunderung, die dieses Werk des Girardon entfesselte, und widmete ihm folgende Beschreibung:

Ce dieu, se reposant sous ces voûtes humides,
Est assis au milieu d'un choeur de Néréides . . .
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend,
Chloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand;
A lui laver les pieds Mélicerte s'applique;
Delphine entre ses bras tient un vase à l'antique;
Climène auprès du dieu pousse en vain des soupirs . . .
Rougit autant que peut rougir une statue.
Ce sont des mouvements qu'au défaut du sculpteur
Je veux faire passer dans l'esprit du lecteur . . .
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser
D'un soin que tous les jours il faut recommencer.

Wir lesen das heute mit dem Lächeln, das wir für alle jene dichterischen Paraphrasen zur Verfügung haben, die die Kunstwerke damals über sich ergehen lassen mußten. Dennoch enthält dieses schulmeisterliche Versprodukt zwei wertvolle Kriterien, sowohl als frühes Dokument der literarisch-klassizistischen Kunstgesinnung — es hätte Wort für Wort auch hundert Jahre später verfaßt sein können —, wie als spezifisch französische Äußerung über ein nationales Kunstwerk. Wenn wir die neueste Schilderung des Werkes zur Hand nehmen, die von dem bedeutendsten Kenner der Epoche, dem Beherrscher des heutigen Versailles, Pierre de Nolhac, stammt („Les jardins de Versailles“), so findet sich dort nichts von der Kritik, die uns dieses Werk schon beim ersten Anblick entlockt. Der ernste Gelehrte beschreibt jede einzelne dieser anmutigen Damen nach Aussehen und Haltung, bemerkt die „adorable rondeur d'un sein découvert“ bei der äußersten rechten und rühmt dieser „scène intime“ ein „groupement cadencé, une parfaite vérité d'ensemble“ nach.

Die Feststellung einer solchen Gegensätzlichkeit des Kunsturteils ist mehr als ein bloßes Kuriosum. Sie beweist aufs neue, wie hier jene schon in der Einleitung betonten unübersteigbaren nationalen Schranken das objektive Urteil erschweren. Die stilistische Würdigung ist da auch nur imstande, wissenschaftlich zu klären, ohne die durch die psychische Organisation der beiden Völker begründete Kluft in der künstlerischen Bewertung eines solchen Werkes überbrücken zu können.

Das „groupement cadencé“ und die „parfaite vérité d'ensemble“, die der französische Kenner bewundert, sind vor dem Forum der stilgeschichtlichen Kritik nichts als Symptome der erstarkenden klassizistischen Bewegung. Wir sahen bei jenem Überblick über die Stilwandlungen vom Louisquartorze bis zum Empire, daß der Klassizismus, als ein vorwiegend verstandesmäßig operierender Stil, beim Aufbau eines Ensembles die Trennung der Glieder herbeiführt im Gegensatz zu der verschmelzenden Tendenz des Barock und Rokoko. Ein

Abb. 29. Das Apollobad in ursprünglicher Aufstellung. Nach einem zeitgenöss. Stich

Abb. 30. Das Apollobad in heutiger Aufstellung (seit 1778)

Abb. 31. Bernini: Tritonenbrunnen (Rom)
(nach Hirths Formenschatz)

Abb. 32. Girardon: Fontaine des Pyramides (1672)
Versailles. Blei, früher vergoldet. Alinari phot.

kurzer abschweifender Blick auf die Abbildungen 31 und 32 mag dies zunächst noch einmal in Erinnerung bringen und zugleich den Wesensunterschied des französischen Barock von dem italienischen vergegenwärtigen.

Bei dem Berninibrunnen sind alle Elemente in einheitlichem Fluß begriffen, aus einem Stoff, in einem Antrieb geschaffen, der schon im Augenblick der Konzeption das ganze Gebilde erfaßte. Selbst eine so riesige Scheidewand wie das große Becken mit seiner kolossalen Ausladung wird hier nicht als Trennung empfunden, wie die an Umfang weit geringeren Schichten des französischen Werks. Das organische Ineinandergreifen der Formen vermittelt zwischen oben und unten, und die Spirale der tragenden Delphine findet in der Wellenlinie des Beckenumrisses ihren natürlichen Widerhall. Drüben, bei dem Franzosen, wurde in kühler verstandesmäßiger Arbeit Glied für Glied in horizontalen Schichtungen für sich entworfen und geformt und die einzelnen Teile dann unter das Schema der Pyramide subsummiert. Es besteht kein innerer Kontakt zwischen den einzelnen Regionen; die Tritonen unten haben nichts mit den Meeresputten in der zweiten Schicht zu tun; diese wieder nichts mit den Delphinen über sich, letztere nichts mit den Hummern. Auch der tektonische Kern dieses scheinbar so festen Gefüges zerfällt, sobald man ihn in seine Bestandteile auflöst. Die

Abb. 33. Girardon: Badende Nymphen (1675)
Bleirelief im Park von Versailles. Nach dem Abguß im Trocadero. — Neurdein phot.

Funktionen des Tragens oder Stützens werden durch die entsprechenden Gesten ersetzt, die wirkliche Arbeit wird Elementen überlassen, die wie die riesigen Löwenpranken unter der großen Schale einer ganz anderen historischen Formenwelt entlehnt sind und tektonisch, wie rein sachlich, als Fremdkörper wirken. Der dekorative Gedanke des ganzen Gebildes ist überhaupt nicht aus dem Element des Wassers geboren, sondern der Vorstellung eines Tafelaufsatzes, einer Salonfontäne verwandt, die künstlich vergrößert worden ist. Berninis Brunnen dagegen ist ein urechtes Meeresprodukt, ganz in Feuchtigkeit getränkt, ein organisches Wesen voll strotzender Naturkraft, einheitlich vom Fuß bis zum Gipfel sich aufbauend aus Elementen, die aus der Tiefe des Ozeans emporgestiegen sind, triefend vom Schlamm und Schaum der Wogen, zusammengehalten durch den alle Adern durchströmenden Rhythmus eines autochthonen Formwillens.

In der Umgebung der höfisch regulierten Versailler Gartenkultur hätte man ein Werk wie diesen römischen Brunnen als einen barbarischen Naturlaut empfunden: die zivilisierte Kunst der Girardonschen Fontäne fügte sich mühelos in dieses Ensemble beschnittener Hecken und pyramidal gestutzter Bäume. Wir erkennen jetzt in dem Aufbau des „Apollo-Bades“ denselben Geist, der dieses Dekorationsstück entworfen, zumal wenn wir die ursprüngliche, ganz unromantische Aufstellung unter den Parade-Baldachinen zu Rate ziehen, die ihm die eigene Zeit gab (Abb. 29). Jene „parfaite vérité d'ensemble“ ist nichts als ein gestelltes Bild und nicht einmal ein gutes. Wir empfinden weit mehr die Isolierung der Figuren unter sich vom Mittelpunkt als ihre Verbindung, die ziemlich äußerlich und wenig überzeugend wirkt. Man könnte ohne viele Mühe die ganze Gesellschaft auch anders gruppieren. Es fehlt der zwingende dekorative Gedanke, der das Ganze zusammenhält. Ein paar überleitende Gesten, deren Inhalt niemand ernst nimmt, vertreten die Stelle der organischen Verkettung, die die gleichzeitigen italienischen Barock-Gruppen aufweisen. Es findet hier schon im Louisquatorze derselbe Prozeß statt, der hundert Jahre später die Kunst des Klassizismus einleitet. Die dekorative Verschmelzung weicht einer Trennung und Isolierung der Glieder. Der Gedanke an die Existenz der plastischen Einzelfigur verdrängt den dekorativen Zusam-

menhang der Gruppe. Auch in der Formensprache besteht nur ein gradueller, nicht ein qualitativer Unterschied zwischen dieser Kunst des späten Louisquatorze und der des späten Louisseize. Dieser Apollo des Girardon hätte sicherlich vor Canovas Augen Gnade gefunden, und es ist kein Zufall, daß das Kunstgewerbe der letzteren Epoche so gern die alten Louisquatorze-Möbel imitiert. Das „Apollobad" ist der monumentale Urahne all der zierlichen Tafelaufsätze klassizistisch-allegorischen Gepräges, an denen der Louisseize so reich ist. Auch an den Nymphen wäre damals nur das allzu üppige Beiwerk in Gewandung und Haartracht beanstandet worden. Für die historische Charakteristik sind diese Nebendinge allerdings von ausschlaggebender Bedeutung. Wir erkennen in diesen komplizierten, sich tausendfach brechenden, am Boden schleifenden, wie Seide glitzernden Gewändern die deutlichsten Symptome für die neue Wendung, die der Stilgeschichte in allernächster Zeit bevorsteht. In den Finessen eines die stofflichen Effekte raffiniert herausarbeitenden Meißels kündet sich die große Wendung an, die das neue Jahrhundert einleitet: ein Erlöschen des plastischen Gefühls, das zu einer Hochblüte des malerischen Sehens führt. Hier erscheinen diese Elemente noch als Nebendinge, als Beiwerk, das unterdrückt wird durch die klassizistischen Tendenzen, die am stärksten in der vom Belvedereschen Apoll abgeleiteten Hauptfigur, wie in den kunstgewerblichen Zutaten, namentlich der großen Schale, zu Worte kommen.

Zwischen diesen beiden stilbildenden Hauptfaktoren, dem Klassizismus einerseits und der malerischen Nebenströmung andererseits, war für einen gesunden Naturalismus kein Platz. Derartigen Regungen wurde in der Versailler Kunstatmosphäre nur ein sehr bescheidener Spielraum gewährt. Daß die Kräfte dazu vorhanden waren, nur auch schon hier wie im 18. Jahrhundert — wo uns die ängstlich versteckten Skizzen Canovas und Davids heute so oft überraschen — durch das autokratische Zeitdogma zu Boden gehalten wurden, zeigt das Relief der badenden Nymphen von Girardon, von dem wir hier die linke Hälfte vorführen (Abb. 33). Im Jahre der Vollendung der Apollogruppe entstanden (1675), sieht das Werk so aus, als ob sich der Künstler nach all dem Zwang, den ihm der offizielle Klassizismus und der höfische Geschmack in der Darstellung des Nackten auferlegt hatten, einmal durch einen frischen Trunk an lebendiger Quelle habe schadlos halten wollen. Wer sonst die ganze Welt der Versailler Dekoration mit eiligen Schritten durchmißt, läßt sich vor dieser Szene zu längerem Verweilen bestimmen und sieht mit Erstaunen, über wieviel natürliche Formenanschauung und lebendige Rhythmik diese steifen Hofkünstler verfügten, wenn ihnen die Fesseln gelockert wurden. In der Komposition wie in dem An- und Abschwellen des Reliefs, der Verbindung von Figur und Fläche, mutet uns die Arbeit geradezu wie ein Stück antizipierter Louisseize aus der klassischen (nicht klassizistischen) Epoche dieses Stiles an (s. d. Einl.).

Die weitere Entwicklung Girardons, aus der hier nur als Hauptwerk das Grabmal Richelieus in der Sorbonne vom Jahre 1694 vorgeführt werden mag (Abb. 34), zeigt die zunehmende Ausbreitung jener malerischen, immer mehr auf die national-französische Nuance der Eleganz gestimmten, Elemente. Hier beschränkt sich der Klassizismus schon einzig auf die Dekoration des Sarkophags, dessen antikisierende Eckornamente aber gleichfalls durch den großen Überwurf der seidenen Decke verdrängt werden. Der Charakter des Ganzen ist durchaus modern im Sinne der fortschreitenden Entwicklung auf das Rokoko hin. Das allegorische Arrangement mit der trauernden „Religion" zu Häupten, der „Wissenschaft" zu Füßen des Kardinals ist schon seit dem vorigen Jahrhundert international und -epochal, und darf daher nicht als spezifisch klassizistisch angesprochen werden. Entscheidend ist der

Abb. 34. Girardon: Grabmal Richelieus in der Sorbonne (1694)
(nach einer Photogr. von Giraudon. — Paris)

feminine Charakter des Ganzen. Das Interesse des Beschauers wendet sich sehr bald von dem schwächlichen und in der historischen Charakteristik ganz verfehlten Richelieu zu der weiblichen Figur zu seinen Füßen, der offensichtlich auch die Hauptarbeit des Künstlers gegolten hat. Diese trotz des Buches auf ihrem Schoß sich so wenig wissenschaftlich gebärdende „Science", deren Trauer nicht sowohl tiefen Seelenschmerz als heftiges Zahnweh zu verkünden scheint, ist ein echtes Kind des französischen Nationalgeistes um die Jahrhundertwende, eine Art Ahnfrau des Rokoko. Noch dem heroischen Zeitalter angehörig und noch zu massig an Gestalt und zu gemäßigt im Kontrapost, trägt sie doch schon hier an heiliger Stätte die deutlichen Spuren der Verweltlichung und Verweiblichung an sich, die die Kunst der kommenden Generation beherrscht. An der mit blendender Virtuosität durchgeführten Detaillierung der von Girardon nicht selbst vollendeten Gewandung hat sich einer der genialsten Rokoko-Meister, der damals noch blutjunge Robert Le Lorrain seine Sporen verdient (S. 40). Ein Blick auf die nur durch ein Vierteljahrhundert getrennte Grabmalsarbeit eines der Hauptmeister des frühen Louisquatorze (Abb. 35) und ihre asketisch-frostige Formensprache genügt, um zu erkennen, wie völlig sich in diesem kurzen Zeitraum die Ideale des Klassizismus gewandelt hatten.

Antoine Coyzevox (1640—1720)

Denn wie unzerstörbar trotz des Anschwellens der malerischen Strömung die alten klassizistischen Tendenzen in dem nationalen Kunstempfinden verankert waren, und wie wir immer

wieder auf einen zeitlichen Parallelismus der beiden stilbildenden Kräfte hingewiesen werden, zeigen die Werke des zweiten Hauptmeisters der Versailler Bildhauerschule, Antoine Coyzevox (Abb. 36—43).

Das hier zunächst vorgeführte Grabmal Mazarins im Louvre (Abb. 36) ist nur durch zwei Jahre von dem eben besprochenen Monument Richelieus getrennt, also zeitlich absolut identisch. Gegenüber der malerischen Verbindung der Bestandteile dort haben wir hier wieder das klassizistische Auseinanderfallen und Isolieren der einzelnen Glieder: einen streng pyramidalen Aufbau in der Anlage des Ganzen wie der einzelnen Teile selbst, der im stärksten Gegensatz steht zu den Gepflogenheiten des Barock und seines Ausläufers, des Rokoko. Es genügt die Erinnerung an ein beliebiges Grabmal Berninis, um den fundamentalen Unterschied zu erkennen, und es gelten hier dieselben Beobachtungen, die sich bei dem Vergleich der beiden Fontänen ergaben. Auch in der Umkehrung der durch Bernini dekretierten Reihenfolge der Materialien — die schwere und dunkle Bronze unten, der leichte und helle Marmor oben — zeigt sich der Triumph des logischen Denkens gegenüber dem auf Verblüffung und malerische Sensation abzielenden Barock. Es ist ein Stil, der durch Generationen von dem des Girardonschen Grabmals getrennt erscheint, und wir müssen die Erinnerung an das „Apollobad" heraufbeschwören, um nicht tiefgehende individuelle Unterschiede zu konstatieren, wo nur ein Spiel auf den, von beiden Meistern beherrschten, so verschiedenartigen Instrumenten vorliegt. Immerhin ist der Abstand in der geistigen und künstlerischen Organisation der beiden eng benachbarten Künstler nicht zu verkennen. Coyzevox ist der ernstere, männlichere Geist; eine Tendenz zum Vertikalismus im Aufbau und zur strafferen Linienführung im einzelnen ist überall ersichtlich, auch in der bei flüchtiger Betrachtung so verwandt erscheinenden Gewandbehandlung. Nur für die Figur des Kardinals selbst und die linke der drei weiblichen Allegorien ist übrigens der Meister selbst verantwortlich (die andern stammen von Tuby und Le Hongre), an beiden jedoch macht sich im Gegensatz zu Girardon die strengere Organisation, das Betonen der struktiven Elemente und die größere Klarheit und Energie der Umrisse bemerkbar. Das gleiche gilt von den beiden marmornen Hochreliefs der „Religion" und „Charité" zu Häupten des Monuments.

Abb. 35. F. Anguier: Grabmal des Jacques de Souvré de Courtenvaux
Um 1670. — Marmor, Louvre. — Neurdein phot.

Die kleineren Arbeiten, die das Louvre von Coyzevox bewahrt, geben besondere Gelegenheit, die eigentümliche Stellung der Antike innerhalb der Versailler Kunst zu beobachten. In den Frühwerken herrscht der heroische Ernst der Glanztage des „grand-siècle“, der selbst so lieblich-naive Motive wie das der antiken Knöchelspielerin (Abb. 37 u. 38) zu einer Kundgebung majestätischer Körperfülle und olympischer Würde emporzuschrauben weiß. Das Wesentliche an einer solchen Nachdichtung ist jedoch nicht die geistige Umbildung und die Modernisierung der alten Form, sondern das völlige Unverständnis, das dem plastischen Gedanken und damit dem künstlerischen Kern dieser Vorbilder entgegengebracht wird. Der Zusammenhang zwischen dem Motiv selbst und der sie bedingenden Körperhaltung ist völlig gelockert. Die unauflösliche innere Verkettung der beiden Elemente, wie sie die antiken Vorbilder zeigen, weicht einem äußerlichen Arrangement, dem die zwingende Notwendigkeit und damit die Überzeugungskraft des dargestellten Vorgangs selbst fehlt. Der künstlerische Gedanke wird zur Phrase erniedrigt. Daß die plastischen Motive der Knöchelspielerin sich aus dem Vorgang selbst ergeben und daß man sie nicht einfach auf einen beliebigen anderen übertragen kann, weil der ganze Komplex seinen Sinn verliert, sobald dieses Band gelockert wird, begriffen die Klassizisten dieser Tage ebensowenig wie ihre Geistesverwandten hundert Jahre später. Bei komplizierteren Gebilden aus der Antike versagt dieses Alexandrinertum selbstverständlich völlig, obgleich damals alle Welt davon überzeugt war, nicht bloße Kopien, sondern „Verbesserungen“ der alten Vorbilder aus den Händen der modernen Meister zu empfangen. Daß ein so kunstvoll abgestimmter plastischer Organismus wie der der Kauernden Venus (Abb. 39—41) bei dieser Geistesrichtung einfach vernichtet werden mußte, braucht kaum eingehender erörtert

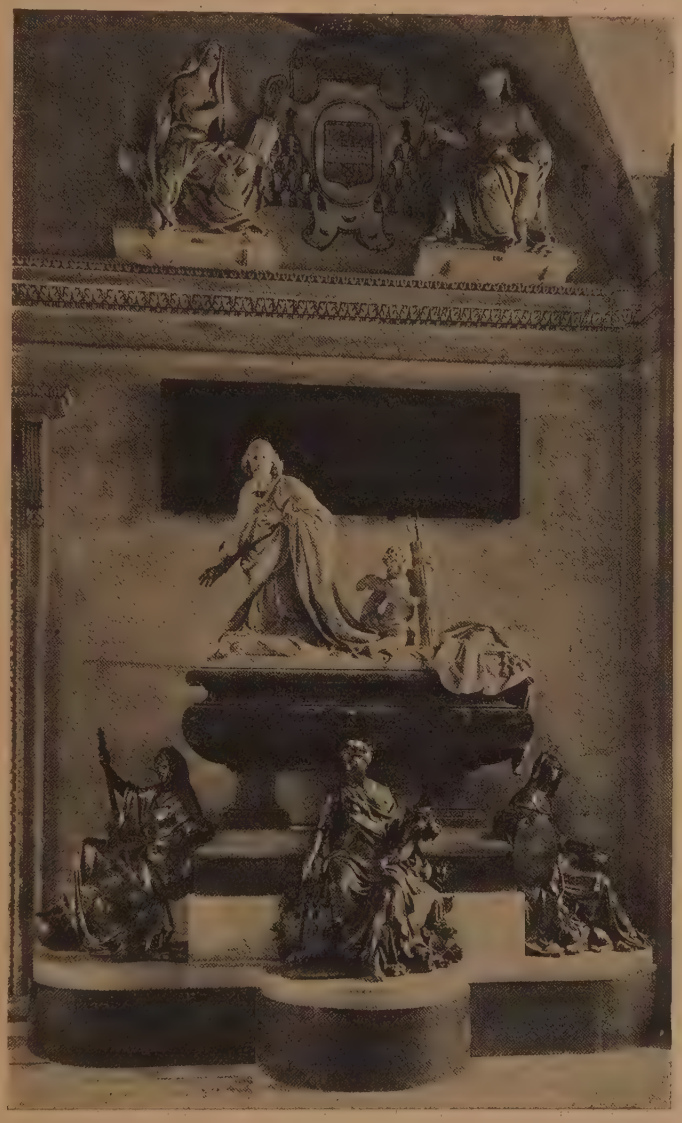


Abb. 36. Coyzevox: Grabmal Mazarins im Louvre (1692)
(nach einer Photogr. von Alinari)

Abb. 37. Knöchelspielerin.
Antike des Berliner Museums

zu werden. Die Abbildungen zeigen das Verfahren zur Genüge. Der Verflachung des Gedankens entspricht die Verflauung der Formengebung; an Stelle der lebendigen Naturanschauung tritt die Eleganz. Diese Versailler „Antiken" sind in Inhalt und Form die Zwillingsschwestern der glänzenden Tiraden des Racine und Corneille.

In der künstlerischen Entwicklung Coyzevox' jedoch kommt diesen Arbeiten noch eine besondere Bedeutung zu. Wer von ihnen zurückblickt zu den Nymphen des Girardonschen „Apollobades", die den gleichen Anspruch auf „Klassizität" erheben, wird selbst in diesen eleganten Variationen den ernsteren und strengeren Geist des jüngeren Meisters erkennen. Die Mädchen des Girardon haben daneben etwas Balletteusenhaftes. Um so überraschender ist dann der Anblick, der dem Besucher in demselben Saal des Louvre bevorsteht, wenn er sich zu dem Spätwerke des Coyzevox, der Statue der Marie-Adélaide von Savoyen wendet (Abb. 43). Es kann hier nach dem Vorhergehenden auf eine ausführliche Vergleichung des antiken Vorbilds, der Diana von Versailles (Abb. 42), verzichtet werden. Die Konfrontation der beiden Abbildungen mag den Leser selbst zu der fast amüsanten Verfolgung all der Prozeduren anregen, die vorgenommen wurden, um im Großen wie im Kleinen die als zu „heroisch" und „streng" empfundenen Elemente der für unser Gefühl so anmutig leichten Antike zugunsten des modernen Zeitgeschmacks auszumerzen und alles Trennende und Lineare des alten Vorbildes in malerische Konsonanzen aufzulösen. Merkwürdig ist es, diese Aufgabe in den Händen des Schöpfers des Mazarin-Grabmals zu sehen, der hier, wie seine eigene Inschrift am Sockel aussagt, eine Porträtarbeit schuf. Wer dann aber die für uns fast unerträgliche Vereinigung einer ganz bildnismäßigen Darstellung der Mutter des künftigen Königs Ludwig XV. mit der raffinierten Betonung all der Indiskretionen empfindet, die ein freundlicher Wind den Augen des Beschauers enthüllt, merkt selbst, wie hier der Geist der Zeit sich gewandelt hat. Wir sind aus den Regionen des ernsten Louis-

Abb. 38. Coyzevox: Nymphe mit der Muschel 1683(5)
Marmor, Louvre. — Alinari phot.

Abb. 39. Coyzevox: Kauernde Venus (1686). Marmor, Louvre 1. Ansicht. — Neurdein phot.

Abb. 40. Kauernde Venus Antike (Vatikan) Anderson phot.

Abb. 41. Coyzevox: Kauernde Venus (1686) — Marmor, Louvre 2. Ansicht. — Alinari phot.

quatorze hinübergeraten in die Anfänge der lockeren Régence. Diese noch fünf Jahre vor dem Tode des großen Königs und vor dem Beginn der politischen Ära der Regentschaft entstandene „Marie-Adélaide" des alten Coyzevox segelt bereits im vollen Fahrwasser des neuen Stils. Das Werk zeigt schon alle die Symptome, die wir einleitend für den Charakter der Régence in Anspruch nahmen (s. o. S. 4). Die Festigkeit und Schwere des alten Stils ist gelockert. Ohne ihn völlig zu durchbrechen, dringen überall auflösende Elemente in den früher fest geschlossenen Organismus; ein Wogen und Weben findet statt, das die Formen in lebendiger Bewegung erhält; alle harten Grate und Umrisse verschwinden und verschwimmen zu einem malerischen Gesamteindruck. Die Frische und blühende Lebendigkeit aller Einzelformen, die als das Werk eines siebzigjährigen Greises unsere ehrliche Bewunderung herausfordert, steht weit über dem kalten Raffinement seines großen Rivalen Girardon, auf dessen weibliche Gestalten am Grabmal Richelieus (Abb. 34) hier noch einmal zurückgeblickt werden mag. Das Licht, dort nur als Blender gebraucht, erfüllt hier seine Mission bald als formenklärender, bald als -verhüllender Faktor, als Erzeuger einer Welt von Helldunkel-Schönheiten. Wir stehen im Beginn der höchsten Blüteepoche der französischen Malerei, schon mitten im Zeitalter Watteaus und Largillières'.

Die Brunnenplastik

Die Welt der vielen kleineren Geister, deren Werke Versailles bevölkern, zu durchmustern, ginge über den Rahmen dieses einleitenden Kapitels. Die Namen der Marsy, Tuby, Le Hongre,

Abb. 42. Diana von Versailles. Antike des Louvre

Legros (Abb. 44), van Cleve, Regnaudin und vieler anderer, die teils als Mitarbeiter Girardons und Coyzevox', teils als Vertreter einer bescheidenen, mehr oder weniger selbständigen Stilnuance ihre Kraft in den Dienst der großen Versailler Schule stellen, gehören durchaus der engeren Geschichte dieses Zeitabschnittes an. All die Nymphen, Flußgötter, Tritonen und anderen Wassergeister, die als Schmuck der zahllosen Brunnen und Parkidyllen aus den Händen dieser Meister hervorgingen, teilen ein gemeinsames Schicksal. Die einzelne Leistung versinkt in dem Riesenensemble, und selbst eine hier und da anklingende, persönlich freiere Note — im „Bassin des Couronnes", der „Flora" und ähnlichen Oasen — wird kaum beachtet, weil der durch die vielen hundert Gleichgültigkeiten abgestumpfte Blick nur allzubald resigniert die Suche nach dem Charakteristischen aufgibt. In keinem Barockgarten der Welt eilt man so schnell von Gruppe zu Gruppe wie in diesen Louis-quatorze-Revieren des Versailler Parks. All diese würdigen, hochanständigen Mythologien predigen immer nur das eine, daß die „große Welt", die sich in dieser, von der Gartenschere des Le Nôtre arrangierten Natur erging, nicht den Kontrast zu der gezwungenen Existenz in den Prunkräumen des Schlosses empfand, sondern sich hier wie dort als Herrscherin fühlte. Ihren ganz aufs Zeremonielle gestimmten Seelen hatte sich auch hier draußen jeder Baum und jeder Brunnen, jede Statue oder Herme unterzuordnen. Im Hinblick auf diese Umgebung, nicht als selbständiges Kunstwerk, will denn auch diese ganze Produktion betrachtet sein; sie bildet die adäquate, durch und durch stilvolle, aber einförmige Begleitung zu der Melodie, die Schloß und Garten anstimmen.

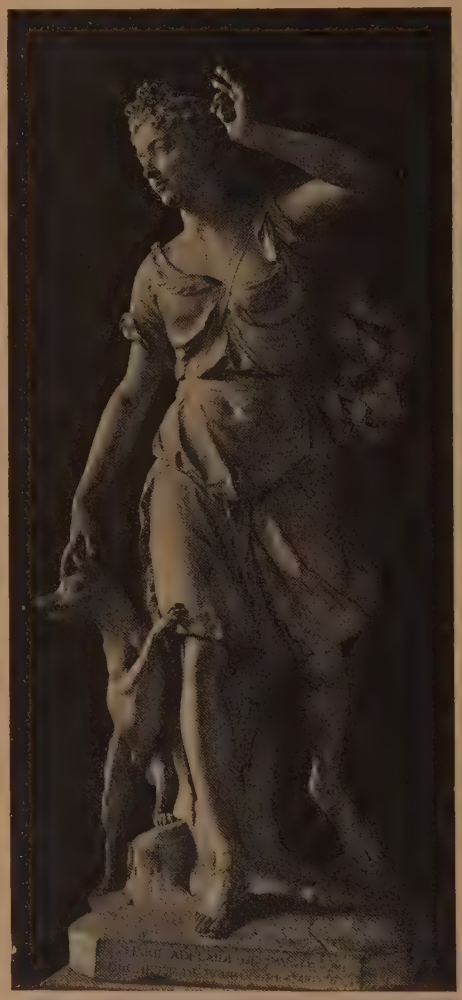


Abb. 43. Coyzevox: Marie-Adélaide von Savoyen (1710)
Louvre. — Alinari phot.

Pierre Puget (1620—94)

In diese Welt des edlen Anstands und der wohlgesetzten Rede tritt im Jahre 1682 ein ungeschlachter Geselle, der „Milon" des Puget (Abb. 45). Manch einer aus der Hofgesellschaft von Versailles mag verwundert den Kopf geschüttelt haben, als eines Tages dieser riesige Flegel sich am Eingang der Allée Royale aufpflanzte und mit seinem Gebrüll die vornehme Ruhe seiner marmornen und bronzenen Genossen zu stören begann. Es erscheint uns heute noch als ein

Abb. 44. Bronzegruppe von Legros im Park von Versailles
(nach einer Photogr. von Alinari)

Rätsel, daß man diesen, allen Idealen der Zeit hohnsprechenden kolossalen Marmorklotz nicht gleich nach seinem Erscheinen wieder in die Kisten packte, denen er nach langer Meeresfahrt entstiegen war. Vielleicht war es das alte Gesetz der Extreme, das hier in dem Klassizismus des Louis-quatorze schon ebenso wirksam war, wie hundert Jahre später, als der „neue Grieche“ Canova neben seinen sanften Amor- und Psyche-Idyllen die barocken Bravourstücke der „Pugillatori“ und der „Hercules-Lichas“-Gruppe zur Schau stellen durfte. Sicherlich war es auch die dem 17. Jahrhundert eigene und unter der Hülle raffiniertester Außenkultur besonders üppig wuchernde Lust am Grausam-Scheußlichen an sich, die in jenen Tagen der Mordbrennerei und offiziellen Menschenquälerei diesem Anblick das für uns Unerträgliche benahm.

Der „Milon“ des Puget ist ein Urenkel des Laokoon und ein Bruder all der geschundenen und gebrannten Märtyrer, die damals jenseits der Alpen die Altäre und Pfeiler der Kirchen füllten. Die „Exekution“ ist nicht weniger raffiniert in Szene gesetzt, als bei den italienischen und spanischen Virtuosen dieses Genres. Mit der Hand in die Spalte des verhängnisvollen Baums eingezwängt, stemmt sich der Athlet mit der ganzen Kraft seiner monströsen Beine gegen den Fuß des Baumstammes, um sich aus der Klemme zu befreien, während der Löwe die Gelegenheit benutzt, den Wehrlosen von hinten anzufallen. — „Ah! le pauvre homme!“ rief Frankreichs Königin aus, als man ihr das Werk präsentierte, und meinte es sicher ehrlich mit dieser Äußerung des Mitleids. Wir können heute, bei allem guten Willen, die Situation mitzuerleben, diese Sympathie nicht mehr teilen, ja wir glauben es Carl Justi gern, wenn er einmal von „Leuten mit empfindlichem Zwerchfell“ erzählt, auf die dieser Anblick aufreizend wirke. Die Gründe für dieses seelische Fiasko, das das Werk heute erlebt, liegen gewiß nicht in unserer „Verrohung“, sondern in dem unglaublichen Ungeschick der Komposition und der bei allem äußeren Aufwand doch so geringen Überzeugungskraft der Darstellung selbst. Ein glühender Bewunderer Pugets, der geistesverwandte Falconet, hat um die Mitte des folgenden Jahrhunderts in seinem „morceau de réception“ gezeigt, wie diese komplizierte Aufgabe wirklich überzeugend und künstlerisch befriedigend gelöst werden kann (s. u. S. 58). Hier bei Puget wird man doch das Gefühl nicht los, daß der Held die Hand in die Spalte legt, wie man sie etwa in ein Becken mit Wasser eintaucht, dessen Temperatur man prüfen will, und man wundert sich schließlich, daß er nicht reißaus nimmt, statt so ganz ohne Not zu warten, bis der, übrigens viel zu klein und in den hinteren Partien etwas bärenmäßig geratene, Löwe seinen Hunger gestillt hat.

Was war es also, das die für künstlerisches und seelisches Gleichgewicht so empfind-

Abb. 45. Puget: Milon von Kroton (1682)
Louvre. — Alinari phot.

lichen, jeder heftigen Emotion und jeder Dissonanz so abholden Hof- und Kunstkreise über die unerträglichen Mißklänge dieser Komposition hinwegsehen und diese durch ein Riesenloch zerklüftete, wie ein verstümmeltes Andreaskreuz zurechtgezimmerte, in vier große Fetzen zerrissene zentrifugale Gruppe nicht als dekorativ unbrauchbar ablehnen, sondern als hervorragende Bereicherung der Versailler Schloß- und Gartenplastik begrüßen ließ? — Ein Ausspruch des schon zitierten Falconet gibt uns die Antwort: „Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans les veines du Milon de Versailles!“ Es war die selbst diesen verzärtelten Augen mit elementarer Gewalt sich aufdrängende Meisterschaft des Anatomischen und der Verlebendigung der Materie. Neben diesen Torso des Milon gehalten, mußten alle nackten Körper ringsumher wie spielerische Atrappen erscheinen. Wenn man jene Figuren berührte, so klangen sie hohl; Marmor und Bronze waren nur leere Hüllen ohne Inhalt — hier floß Blut, und wenn man diesen Leib zu verletzen versucht hätte, so wären Organe getroffen worden. Dieser Meister aus der Provinz besaß etwas, was keinem der offiziellen Plastiker von Lebruns Gnaden zu Gebote stand: den Sinn für das lebendige Spiel der funktionellen Kräfte im Gliedergefüge des menschlichen Körpers, die Kenntnis der tausend Fäden im Gewebe dieses kompliziertesten aller Organismen und vor allem die geistige Kraft, die ganze Kleinwelt der Nuancen in Gestalt und Farbe der Epidermis unter die Herrschaft eines einheitlichen persönlichen Kunstwillens zu zwingen. Kein Laokoon, kein Bernini konnte hier helfen. Der erstere war viel zu akademisch und abstrakt, der andere viel zu glatt und malerisch. Der Name des Michelangelo, der in Frankreich gern genannt wird, ist freilich viel zu hoch gegriffen, dennoch mag er, auch im Hinblick auf das hier abgebildete Werk (Abb. 46) innerhalb des Louisquatorze-Niveaus seine Berechtigung haben, wenn man gleichzeitig den Puget-Enthusiasten die unüberbrückbare Distanz der beiden geistigen Potenzen zu Gemüte führt.

Puget ist kraft der Originalität seines Stils der einzige der Louisquatorze-Plastiker, für dessen persönliche Lebensschicksale man sich interessiert. Man fühlt einen Charakter hinter seinen Werken; Girardon und Coyzevox könnten die abenteuerlichsten Schicksale gehabt haben, ohne daß jemand danach fragte. Der Marseiller Holzschnitzer aber, der sein halbes Leben am Hafen verbringt, zwischen Lastträgern und Matrosen aufwächst, in Rom Schüler und Gehilfe

des Pietro da Cortona wird und Bernini, Algardi und Michelangelo studiert, der zwischen Genua, Toulon und seiner Vaterstadt hin und her wandert, von einem unbändigen Lebenswillen und unbeugsamer Selbstbestimmung getragen, sticht so ganz ab von der Erscheinung seiner eleganten Kollegen in der Residenz, daß bei der Berührung mit diesen Kreisen die Konflikte zwischen den Menschen ebensowenig ausbleiben konnten wie die Divergenz ihres Kunstwollens allen in die Augen fallen mußte. So blieb denn Puget, trotz gelegentlicher Gunstbezeugungen von seiten des Roi Soleil und seiner Minister stets der „Provinziale", dessen rauhe Art nicht in das Versailler Milieu paßte, so sehr man sein Genie anzuerkennen genötigt war. Seine weitumfassenden Pläne für die architektonische Umgestaltung des Marseiller Hafens blieben ebenso im Entwurf stecken, wie ein grandioses Projekt zu einem Monument des Königs durch das Eingreifen Mansarts vereitelt wurde. Offizielle Aufträge, die dem Erfolg des ‚Milon" folgten, trafen erst ein, als der Künstler schon die Schwelle des Greisenalters überschritten hatte.

Abb. 46. Puget: „Hercule Gaulois" (um 1660) Tonskizze zur Marmorfigur im Louvre (Ec. d. B.-Arts) (nach einer Photogr. von Giraudon)

Welche Kräfte man hier brach liegen ließ, zeigt ein Blick auf das Jugendwerk des Portals des Rathauses von Toulon (Abb. 47 und 49), das in der lebenstrotzenden Schönheit seiner architektonischen und plastischen Formensprache alle italienischen Barockportale in den Schatten stellt. In dem machtvollen Crescendo der aufsteigenden Seitenpfosten und der organisch aus der Materie herauswachsenden und wieder in sie versinkenden Ornamentik schließt das stürmische Temperament des an italienischen Eindrücken genährten Barockmeisters mit der angeborenen „sagesse" des Franzosen ein Bündnis, wie es nur dem Süden des Landes entsprießen konnte. Auch wäre man in der kühleren Atmosphäre der Residenz kaum imstande gewesen, den ungeheuren Ernst, mit dem hier der Natur zu Leibe gerückt wurde, in seiner ganzen Größe zu würdigen. Diese keuchenden, unter ihrer Last fast erliegenden Galeerensklaven mit den verzerrten Gesichtern und den Quetschfalten am Leibe — die Abbildungen geben nicht den hundertsten Teil der Wirklichkeit — verleugneten allzu wenig ihre Entstehung aus den intensiven Studien des Hafenlebens und rochen viel zu sehr nach Schweiß, als daß sie innerhalb des eleganten antikisierenden Zeitgeschmacks höher als eine Kuriosität hätten eingeschätzt werden können. Ihre Bedeutung als eine, von Michelangelos Louvre-Sklaven (die Puget nicht kannte) unabhängige, originale Variation des alten Karyatiden-Motivs hat damals niemand ernstlich gewürdigt. In Versailles und Paris war man in puncto „Aktion" anspruchsloser (Abb. 48); der Geist der Dekorationen ertötete den Ernst aller tieferen

plastischen Regungen. Über das berühmte Wort des Meisters „Je me suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce", hat man im Frankreich des Louisquatorze gewiß ebenso verständnislos den Kopf geschüttelt wie über irgendeine Rede eines Shakespeareschen Helden.

Abb. 47. Puget: Portal des Rathauses von Toulon (1655—57)

Der Name des großen Briten wird hier nicht leichtsinnig zitiert. Wer wird über dem Medusenhaupt, das wir hier abbilden (Abb. 50), nicht alles vergessen, was er bisher von der Bildhauerei des „grand-siècle" gesehen hat und von ihr und dem folgenden Jahrhundert noch sehen wird! Vor diesem schlangenumwundenen Haupt versinken alle anderen Eindrücke, wie ganze Hekatomben Racinescher Verse vor einer Zeile aus dem Lear oder Hamlet. Die Kunst

des Marseiller Gallionenschnitzers wächst hier zu wahrhaft gigantischer Größe. Die längst erloschene Kraft mittelalterlicher Phantasie, die einst die dämonischen Fratzen der Wasserspeier und Chimären an den großen Kathedralen schuf, ist aufs neue erwacht. Mitten im Frankreich der Konvenienz und Phrase ertönt ein Ruf aus den Tiefen der Natur, aus ihrem grausigsten Abgrund herauf, der uns das Blut in den Adern erstarren macht. Neben diese Höllenvision gehalten, würde uns das Haupt der antiken „Rondanini" wie ein sanfter, schöner Traum erscheinen. Selbst die kurz nach Pugets Tode entstandenen Kriegermasken des kongenialen Schlüter erhalten einen leichten Anflug von „Klassizismus", sobald man unmittelbar neben ihnen die gänzlich ahnenlose Formensprache dieser Pugetschen Inspiration vernimmt. Es ist das einzige Mal, daß unter all den Larven der Zeit uns das Antlitz des Genius entgegenleuchtet. —

Abb. 48. Dekoration von Lebrun i. d. Spiegelgalerie zu Versailles

Die ausgleichende Gerechtigkeit der Geschichte hat auch hier ihres Amtes gewaltet und an Puget gut gemacht, was seine Generation an ihm gesündigt hatte. Die Erkenntnis seiner Größe hat sich im Lauf der folgenden Jahrhunderte Bahn gebrochen, und als es sich darum handelte, den Eingang der größten staatlichen Pflanzstätte der französischen Kunst, der École des Beaux-Arts in Paris, mit den Hermen zweier großer Meister der Vergangenheit zu schmücken, errichtete man neben der des Poussin die Kolossalbüste des Puget.

Abb. 49. Puget: Karyatide vom Rathaus in Toulon (nach einer Photogr. von Giraudon)

Die Porträt- und Denkmalsplastik des späten Louisquatorze wird im Zusammenhang mit der des 18. Jahrhunderts, in den Kapiteln „Houdon" und „Falconet", behandelt werden.

2. Kapitel

Übergang zum 18. Jahrhundert. — Die Generation von 1720

Die Brüder Coustou. — Robert Le Lorrain

Der Geist des Puget ist dem neuen Jahrhundert nur selten erschienen. Es erbt zunächst die Traditionen des 17., und die Meister von Versailles, Girardon († 1715) und vor allem Coyzevox († 1720) stehen an seiner Schwelle. Unmerklicher ist kaum je ein Übergang vollzogen worden. Der repräsentative Charakter und die vorwiegend offizielle Be-

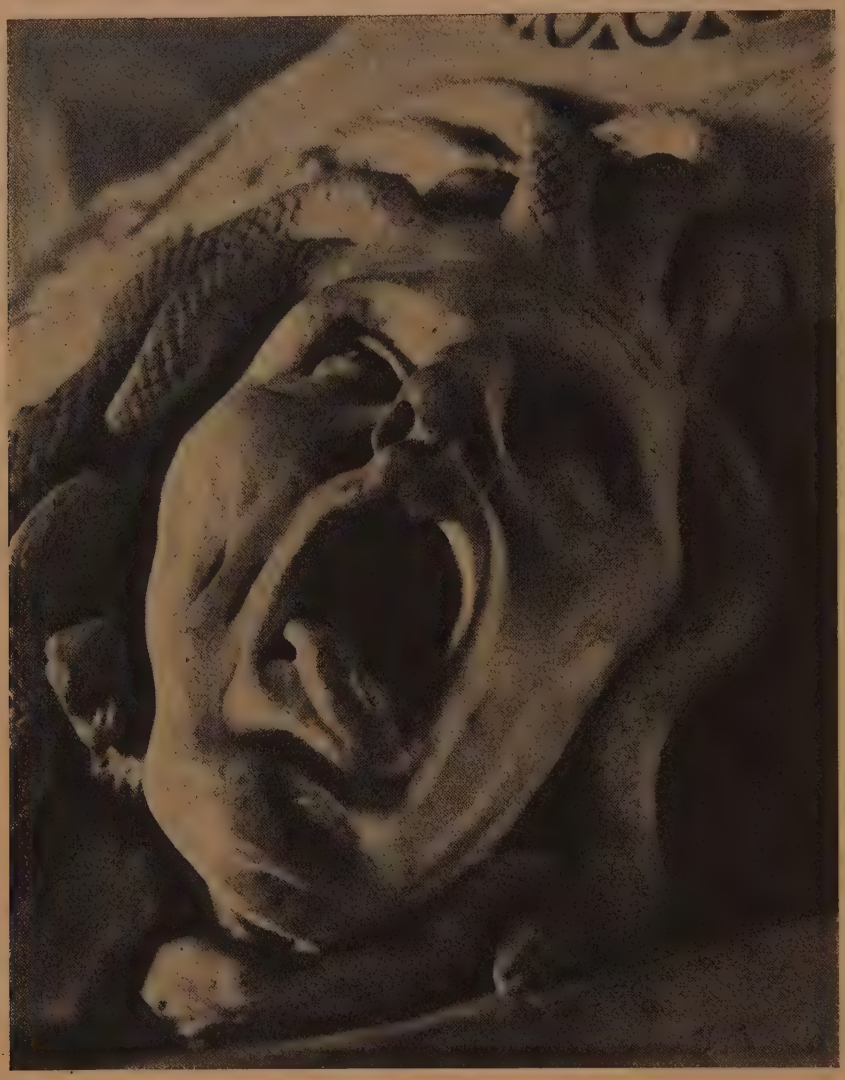


Abb. 50. Puget: Meduse (Louvre)
(nach einer Photogr. von Giraudon)

stimmung, die die plastischen Kunstwerke zu erfüllen hatten, mag dazu beigetragen haben, daß man sich ruhig in den alten Geleisen fortbewegen konnte. Ein Phänomen wie Watteau, das die ganze Entwicklung aus den Angeln hätte heben können, hat die gleichzeitige Bildhauerei nicht aufzuweisen. Erst in den dreißiger und vierziger Jahren spürt man auch hier, daß andere Zeiten angebrochen sind.

Durch eine Familienunion wird dieses Bündnis zwischen Louisquatorze- und Régenceplastik besiegelt. Die Schwester des Coyzevox heiratet den Vater der beiden Coustou, die die bedeutendsten Schüler ihres Oheims werden.

Der ältere Nicolas Coustou 1658—1733) beginnt mit dekorativen Arbeiten für Schloß Marly und das „Oeil-de-Boeuf" des Versailler Schlosses. Die Gruppe der „Seine und Marne" in den Tuilerien (1712) ist eine direkte Übersetzung der Versailler Gartenplastik in den Stil

der Régence. In keinem Werke jedoch wird dieses Nachleben des alten Geistes auch unter dem neuen Regiment fühlbarer als in dem Julius Cäsar des Louvre (Abb. 51). Sei es, daß das Werk, wie die Urkunden besagen, schon zwei Jahre vor dem Tode des Roi Soleil vollendet (1713) oder daß es erst 1722 (laut eigener Inschrift und einer Notiz in den Memoiren des Künstlers) fertig war: es ist im Zeitalter Watteaus († 1721) entstanden. Die Menschen, die mit den „fêtes champêtres" und anderen Liebesidyllen des zartesten aller Malerpoeten beglückt wurden, hatten also noch Sinn und Auge für das dröhnende Pathos dieses modernisierten Römers. Der Kothurn war noch nicht aus der Mode gekommen: hohe Absätze und hohe Gefühle waren noch immer für die Bühne und das ganze Leben dieser Generation maßgebend, sobald sie sich „offiziell" gab. Denn das ist der wahre Grund dieses so oft unerklärlich scheinenden Widerspruchs: der Franzose aller Jahrhunderte ist ein anderer, sobald er Publikum wittert. Die Poesie Watteaus ist der edelste Ausdruck des intimen französischen Geistes, jenes harmlos kindlichen Genießens naiver Lebensfreude, solange man mit sich und den Seinen allein ist. Die andere Seele offenbart sich erst im Moment der freiwilligen oder gezwungenen Repräsentation. Das Wort des großen Franzosenkenners Heinrich Heine, der seine Adoptivlandsleute einmal die „Schauspieler des lieben Gottes" nennt, ist mehr als ein guter Witz. In keinem Jahrhundert aber kommt dieser Zwiespalt im Herzen der Nation so klar zum Ausdruck, wie in dem Jahrhundert seiner höchsten Kulturblüte, dem „Dix-huitième". Wer würde hinter der feierlichen antiken Säulenfront des „Hôtel de Soubise" die lockere Rokokodekoration des Boffrand-Boucher (Abb. 10) vermuten? Dieser klaffende Widerspruch der denkbar heterogensten Stilarten in ein und demselben Bauwerk ist nicht aus der Psychologie des Rokokostiles allein zu erklären (daß dieser seiner Natur nach keine Fassaden schaffen konnte), auch nicht aus den konservativen Traditionen der Theoretiker des französischen Klassizismus, sondern hier liegen jene tieferen, in der Organisation der Volkspsyche wurzelnden Konflikte zugrunde, die wir hier nur in flüchtiger Andeutung streifen können.

Abb. 51. Nicolas Coustou: Julius Cäsar 1713(22). Louvre.

Diese Diskrepanz des Gefühlsinhalts, wie sie zwischen der Welt Watteaus und der Cäsarstatue des Coustou besteht, klingt denn auch in der rein künstlerischen Physiognomie der Werke

Abb. 52. Nicolas Coustou: Ludwig XV. als Jupiter. Vor 1730. Louvre. — Giraudon phot.

wieder. Die Auflösung der festen Formen zugunsten der malerischen Erscheinung und Bewegung bei Watteau; hier dagegen, bei Coustou, die ganze Wucht und lastende Gewalt der im Kern festgefügten und konservierten Masse. Einzig in dem Crescendo des Kontrapost und der schwellenden Draperie spüren wir, daß das klassische Louisquatorze bereits hinter uns liegt. Immerhin zeigt ein Rückblick auf jene, trotz des älteren Datums schon viel modernere, im Sinne der malerischen Auflockerung vorgeschrittene Diana des Coyzevox (Abb. 43), wie konservativ man noch im offiziellen Frankreich der Régence sein konnte.

Am Ende seiner Entwicklung freilich, in dem „Louis XV" des Louvre (Abb. 52), segelt auch der Meister des „Cäsar" im vollen Fahrwasser des malerischen Stils. Der in mächtiger Breite ausladende Wurf des rauschenden Gewandes, der die ganze Komposition trägt, stempelt es zu einem plastischen Mitläufer der pompösen Porträtkunst der Rigaud und Largillière. Aus einem solchen Mantel konnte der Maler sich ebensoviel Anregung holen, wie der Bildhauer seinerseits bei jenen malerischen Vorbildern in die Schule gegangen war. Auch hier aber muß angesichts des späten Datums (um 1730, also im vollen Rokoko), auf die Lebenskraft des längst verflossenen „grand-siècle" hingewiesen werden, in dem auch der Franzose des 18. Jahrhunderts seine nationalen Ideale in höchster Potenz verkörpert fand. Wer zur objektiven Würdigung solcher, uns zunächst ungenießbar erscheinenden Kunst vordringen will, muß versuchen, wenigstens auf einige Augenblicke diese uns so antipodische Weltanschauung zu teilen und die Abgeschmacktheit dieser ganzen marmornen Riesenphrase als historische Tatsache hinzunehmen. Daß dieser zum Olympier aufgedonnerte königliche Wüstling und Verwüster seines eigenen Landes in seinem Gebaren einem Jongleur ähnlicher sieht als einem Heros, empfand die Zeit ebensowenig, wie heute ein gebildeter Durchschnittsfranzose, der den Louvre besucht, das Lächerliche dieser Maskerade durchschaut. Und von dieser „Unbefangenheit" aus, zu der wir uns zwingen müssen, gewinnen wir auch den richtigen Standpunkt für die künstlerische Würdigung des Werkes.

Schon vor hundert Jahren hat ein gewiß unverdächtiger Zeuge, der im Beginn seines aufsteigenden Ruhmes stehende Gottfried Schadow, vor der Unterschätzung der französischen Kunstwerke aus dieser Epoche gewarnt. In seiner berühmten Streitschrift gegen Goethe vom Jahre 1801 opponiert er gegen die damals so autokratisch auftretenden inter-

nationalen Tendenzen des Klassizismus, deren nivellierende und alle Originalität vernichtende Gewalt er mit eindrucksvollen Worten, wie wir wissen vergeblich, geschildert hat. Das klassizistische Dogma hatte um jene Zeit schon endgültig die Oberhand erlangt, und es war jenes Antikisieren à-tout-prix an der Tagesordnung, das der ganzen Kunst so verhängnisvoll werden sollte. „Die Franzosen," heißt es bei Schadow, „verachten nun ihre Väter, den le Brun, le Sueur usw. Es fragt sich nur, ob das in diesen Meistern vorhandene theatralische Wesen... nicht im Nationalgeiste liegt. Sie werden, da es ihnen nie an geschickten Leuten fehlt, es dahin bringen, statt ihres Hahnengeschreies den atheniensischen Uhus nachzuheulen, jedoch mit krampfhafter Anstrengung." In diesen Worten liegt für uns heute der Schlüssel zur objektiven Bewertung von Werken wie dieses „Louis XV". Wir haben, trotz aller inneren Opposition gegen diese Kunst, echte Kundgebungen nationalfranzösischen Empfindens vor uns, und es kommt nicht darauf an, sich davor zu bekreuzigen, wie es die Klassizisten der Goethezeit taten, sondern die Qualitäten zu würdigen, die die Arbeit als solche enthält. So sehr sie in der Auffassung und Komposition allen Theorien vom Wesen der Plastik Hohn spricht, so sehr ist sie doch als technische Leistung allem überlegen, was die neu-klassizistischen Bildhauer je hervorgebracht haben. In diesem Mantel allein steckt eine Summe künstlerischen Wissens und Könnens, eine Virtuosität in der Beherrschung des Materials, der kein Plastiker vom Ende des Jahrhunderts nur entfernt gewachsen gewesen wäre. Dieser alte Klassizismus, wie ihn der Beginn des Jahrhunderts verstand, beansprucht als nationales Gewächs gegenüber dem internationalen vom Ende der Epoche eine historische Rehabilitation, da er über einen Schatz altererbter, von der Renaissance über das Barock geretteter plastisch-technischer Meisterschaft verfügte, für die jene späte Generation blind war.

Abb. 53. Guillaume Coustou: Marie Leszynska, Königin von Frankreich, als Juno (1730/31). Louvre. Alinari phot.

Die historische Erklärung für dieses Phänomen und seine Begründung in der allgemeinen geistigen Organisation der beiden Zeitalter gehört einem späteren Kapitel an. Hier sollte nur auf diesen Gegensatz hingewiesen werden, weil seine Erkenntnis es uns ermöglicht, die überwiegende Mehrheit der plastischen Erzeugnisse aus der Louisquinze-Epoche gerechter zu würdigen, als wir es im Banne des eigenen nationalen Empfindens und auf Grund unserer reiferen Einsicht in das Wesen der plastischen Kunst zu tun geneigt sind. Mit der Betonung

dieses generellen Gesichtspunktes erübrigt es sich dann, auf die weiteren Arbeiten dieses Stiles im einzelnen einzugehen, von denen nur noch das Gegenstück zu dem eben besprochenen Werk, die in gleichem Geist und gleicher Form gehaltene Marie Leszynska, wenigstens im Bilde vorgeführt werden mag (Abb. 53). Sie ist das Werk des jüngeren und berühmteren Bruders des Verfassers der Königsstatue, Guillaume Coustou (1677—1746) und zeigt ebenso wie jene die malerisch-barocken Traditionen und die glänzende Technik der Coyzevox-Schule.

Diesem jüngeren Neffen des alten Versailler Meisters blieb es dennoch vorbehalten, am Ende seiner Laufbahn die Geleise dieses zählebigen Stiles zu verlassen und eines der plastischen Hauptwerke der neuen, noch vor der Mitte des Jahrhunderts beginnenden Ära zu schaffen.

Die „Chevaux de Marly" (Abb. 56), noch heute der Stolz aller Pariser, stammen aus dem alten Louisquatorze-Schloß Marly und eröffnen schon seit dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die grandioseste Stadtpromenade der Welt, die Champs-Elysées. In den Jahren 1740—45 entstanden, blicken sie dort auf ihre Ahnen, die ihnen gegenüber auf der Ostseite des Konkordien-Platzes aufgestellten Gruppen der „Renommée" und des „Mercure" des alten Coyzevox, von denen wir hier gleichfalls nur die eine abbilden (Abb. 54). Fast ein halbes Jahrhundert liegt zwischen dem Werk von Oheim und Neffe.

Die ältere Arbeit ist typisches Versailler Produkt. Im Gegensatz zu der ganz im Geist des italienischen Barock empfundenen, stürmisch bewegten und lebenstrotzenden Gruppe der Brüder Marsy (Abb. 55), die dem letzten Drittel des alten Jahrhunderts angehört und zu dem „Apollobad" des Girardon die seitliche Folie bildet (s. Abb. 29/30), ist Coyzevox' Werk eine Frucht des uns vertrauten Klassizismus des späten Louisquatorze. In dem zwiespältigen Nebeneinander römisch-antikisierender und modern-französischer Elemente, in der flauen Eleganz seiner Formengebung und dem ganz reliefmäßigen Aufbau würde es eine stilistisch, wenn auch nicht inhaltlich, weit geeignetere Begleitung für jenes Apollobad abgeben als die naturalistischen Marsy-Pferde. Durch das Datum ihrer Entstehung in den beiden ersten Jahren des neuen Jahrhunderts (1701—2) ist Coyzevox' Arbeit ein weiteres Dokument für das damals noch bestehende Übergewicht des Versailler Klassizismus über den alten, italienisch gefärbten Barock.

Der unterdrückte malerische Naturalismus erstarkt dagegen aufs neue, sobald wir die Schwelle zum Rokoko überschreiten. Zwischen den Allegorien Coyzevox' und den „Chevaux de Marly" stehen die „Sonnenpferde" des Robert Le Lorrain (Abb. 57). Das mit Mühe einer musealen Einkerkerung entronnene Werk jenes Girardon-Schülers (1666—1743), dessen ersten Spuren wir am Richelieu-Grabmal seines Meisters begegneten (S. 25), darf wohl als die genialste Leistung der französischen Plastik aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts gelten. Noch heute abseits von den ausgetretenen Wegen des Pariser Fremdenverkehrs, über der Stalltür des alten Palais de Rohan, der jetzigen „Imprimerie Nationale" thronend, repräsentiert dieses Spätwerk den klassischen Bestandteil der arg dezimierten künstlerischen Hinterlassenschaft des Meisters. Wenn je der Erfolg die Kühnheit eines Unternehmens rechtfertigte, so geschah es hier. Alle Forderungen architektonischer und plastischer „Gesetzmäßigkeit" werden verhöhnt, und dennoch ist ein Werk zustande gekommen, das alle schulgerechten Exerzitien der Klassizisten beider Jahrhunderte in den Schatten stellt.

Von der Lichtflut des in ihrem Rücken aufstrahlenden Gestirns getroffen, durchbrechen gleich einer explodierenden Gewitterwolke die kühn verkürzten Leiber der Heliosrosse und ihrer Trabanten die Wand, blitzartig ihre Formen enthüllend und wieder im Nebelmeer ver-

Abb. 54. Coyzevox: „La Renommée“ (1701/2). Paris, Concordienplatz. — Giraudon phot.

Abb. 55. Gasp. u. Balth. Marsy: Die Tränke der Sonnenrosse (1668—75). Versailles, Apollobad. Alinari phot.

Abb. 56. Guill. Coustou: „Chevaux de Marly“, linke Gruppe. 1740—45. Paris, Champs-Elysées. — Giraudon phot.

Abb. 57. Robert Le Lorrain: Die Tränke der Sonnenrosse. Um 1740/43. Paris, Imprimerie Nationale. Nach Hirths Formenschatz.

sinkend: ein Triumph malerischen Sehens, der es hier, wohl zum ersten- und einzigenmal in der Geschichte des Barock, vergessen läßt, daß Wolken und Sonnenstrahlen plastische Unmöglichkeiten sind. Dem gleichen Furor der dichterischen Inspiration, der die zur Tränke stürmenden Götterpferde schuf, entsprang das unerhörte Wagnis dieser Rustica, die behandelt wird, als wäre sie eine Leinwand, auf der eine Improvisation in der steingrauen Farbe des architektonischen Grundes hervorgezaubert wird. Diese Einheit des poetischen und des bildnerischen Gedankens drückt dem Werk den Stempel des Klassischen auf die Stirn. Es gehörte denn auch der ganze Dogmatismus des folgenden Klassizismus dazu, um die jauchzende Lust überschäumender Schöpferfreude in dieser steinernen Rhapsodie zu überhören und für fast zwei Jahrhunderte ein Werk in Vergessenheit geraten zu lassen, neben dem uns heute die musterhaften, in aller Welt berühmten Reitergruppen des Thorwaldsenschen Alexanderzuges wie eine öde Folge aneinandergereihter griechischer Vokabeln erscheinen mögen.

Die malerischen Tendenzen der Barockplastik haben in diesem späten Rokokowerk ihren Kulminationspunkt erreicht. Als der greise Künstler, der längst die Schwelle der Siebziger überschritten hatte, die letzte Hand daran legte (um 1743), war bereits dasjenige Werk im Entstehen, das den Umschwung in der Gesinnung der neuen Generation dokumentiert, jene „Chevaux de Marly“ des jüngeren Coustou, auf die unsere Betrachtung der dekorativen Pferdegruppen hinzielte (Abb. 56).

Das Vorbild des Montecavallo ist unverkennbar, wichtiger aber die Konstatierung der Differenzen. Vor der gigantischen Monumentalität jener Phidiasischen Kolosse ist dieses nervöse Geschlecht zurückgeschreckt, wie vor der Größe der Homerischen Götter und Helden. Es fand, wie in der Literatur, eine Umformung des antiken Vorbildes in die bescheideneren

Maße Vergilischer Weltanschauung statt. Die Wucht der felsenmäßig gegeneinander aufgetürmten Riesenleiber von Mensch und Pferd, die dort mit Vergewaltigung der natürlichen Verhältnisse als zwei gleichwertige Kräfte sich gegenüberstehen, wurde nicht verstanden, sondern durch die Durchschnittsmaße einer etwas überlebensgroßen „Wirklichkeit“ ersetzt. Die ungeheure Spannung zwischen den beiden gegeneinander ringenden Gewalten ist einem alltäglichen Reitschulmotiv gewichen (besonders in der rechten, hier nicht abgebildeten Gruppe). In gleicher Weise ist der optische Kampf zwischen den beiden kubischen Massen und ihren diametral entgegengesetzten Hauptachsen in ein friedliches Nebeneinander der beiden gleichgerichteten Achsen von Mensch und Roß verwandelt worden. Trotz Aufbäumens und Umklammerns bleidt dieser Ringkampf Pose. An die Stelle der architektonischen Plastik des antiken Vorbildes tritt eine dekorative Anpassung der beiden Faktoren. Das Relief, die Silhouette wird die Seele der neuen „Antike“. — „Qu'est-ce en comparaison que les chevaux si vantés placés à Monte Cavallo!“ Dieser Ausruf d'Argenvilles kennzeichnet die allgemeine enthusiastische Aufnahme, die das Werk bei seiner Enthüllung fand, und die sich in zahlreichen Repliken aus allen möglichen Materialien der Kleinplastik auf die folgende Generation vererbte. So wird auch einzig vom Standpunkt der zeitgenössischen Kunst aus der alte Ruhm des Werkes verständlich. Im Hinblick auf das Relief des Le Lorrain und stilverwandte Arbeiten spürte man das Neuerwachen des plastischen Geistes, der sich in der strafferen Konzentration, der Vereinfachung und Klärung der Kontraste in Komposition und Formengebung und der Sicherheit im plastischen Aufbau wie in der Durchbildung, namentlich der menschlichen Körper, offenbarte. Das malerisch Zerflatternde des alten Stils war hier einer kristallklaren Gliederung und, bis auf geringe Reste, einer exakteren plastischen Formenanschauung gewichen, die jene, der Antike noch mit unkritischer Naivität gegenüberstehende, französische Generation von 1745 ebenso für den Anbruch einer neuen hellenischen Kunst halten durfte, wie die folgende internationale die Erstlingswerke des Canova begrüßte.

3. Kapitel

Die Generation von 1750

I. Die Rokoko-Plastik

Die Klassifizierung der Künstler nach Schulzusammenhängen, die für andere Perioden der Kunstgeschichte eine so willkommene Handhabe zur Klärung der historischen Entwicklung bietet, ist für die hier zu behandelnde Epoche ein nicht nur entbehrliches, sondern fast irreführendes Prinzip. Der häufige Wechsel des Ateliers, von dem die Biographien berichten, und die divergierenden Einflüsse künstlerischer, vor allem auch kunstpolitischer Art, bei denen die von den französischen Bildhauern stets glänzend gelöste Aufgabe der Anpassung an die jeweilige dekorative Umgebung eine entscheidende Rolle spielt, drückt die sonst so kapitale Frage nach der Schulherkunft der einzelnen Meister zu einer Angelegenheit zweiten und dritten Ranges herab. So liegt in unserem Fall des eben geführten Vergleichs der beiden Pferdegruppen des Le Lorrain und des Coustou die Möglichkeit nahe, die Differenz des Stiles auf die verschiedene Herkunft der Künstler aus den Ateliers der beiden Hauptmeister des späten Louisquatorze, Girardon dort und Coyzevox hier, herzuleiten und „mutatis mutandis" die gleichen Gegensätze zu konstatieren, wie zwischen den genau ein halbes Jahrhundert zurückliegenden monumentalen Grabmälern der beiden Lehrer (Abb. 34 u. 36). Dieser Hinweis jedoch tritt an Wichtigkeit hinter der Tatsache zurück, daß wir hier, abermals an einem Wendepunkt der Geschichte, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, demselben zeitlichen Parallelismus der barock-malerischen und der plastisch-klassizistischen Auffassung begegnen, wie am Ende des siebzehnten. Die landläufige Vorstellung von einem periodischen Wechsel des malerischen und des plastischen Stiles muß dahin modifiziert werden, daß es sich stets nur um ein Präponderieren der einen Richtung über die andere, nie um eine völlige Verdrängung oder ausschließliche Herrschaft der einen oder der anderen handelt. Und was von der Gesamtentwicklung gilt, gilt auch von den einzelnen Meistern. Wie im Louisquatorze der klassizistisch beginnende Coyzevox, der Schöpfer der Versailler „Antiken" (s. oben S. 27), schließlich zu dem malerischen Stil der Régence (Abb. 43) sich bekehrt, so tritt umgekehrt sein Neffe und Schüler Guillaume Coustou, der Verfasser der malerischen Marie-Leszynska-Statue (Abb. 53), schon zehn Jahre später mit einem der bedeutendsten Werke des Früh-Klassizismus auf den Plan, eben mit jenen „Chevaux de Marly", wie nochmals betont werden muß, in denselben Jahren 1740—45, wo Le Lorrain's „Sonnenrosse" noch das ganze Feuerwerk der malerischen Barockplastik entfalten.

Zum Verständnis für die inneren Bedingungen, die das Zusammenleben der beiden scheinbar unvereinbaren Richtungen innerhalb der französischen Stilgeschichte ermöglichten, sei noch einmal auf die gleichzeitige architektonische Parallele des „Hôtel de Soubise" hingewiesen, dessen moderne malerische Innendekoration (Abb. 10) nicht als Widerspruch zu der alten klassizistischen Säulenhalle empfunden wird, und auf jene Bemerkungen über die eigentümliche Organisation der französischen Volksseele, die diesen Zwiespalt zu erklären versuchten (s. oben S. 37).

Unter Betonung dieses Parallelismus kann gesagt werden: die Herrschaft des Rokoko ist auch in der Plastik, wie in der Dekoration, schon um 1740 zu Ende; jedoch begegnen

Abb. 58. Ch.-A. Bridan: Himmelfahrt Mariae. 1768—73. Chartres, Kathedrale. Neurdein phot.

Abb. 59. G. Coustou II: Grabmal des Dauphin (1766—77). Sens, Kathedrale.

wir bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein, namentlich in den Werken der in der Provinz und im Auslande lebenden Bildhauer den Spuren dieses Stiles, der neben dem herrschenden Klassizismus überall da auftaucht, wo es sich um dekorative Aufgaben mit besonders pomphafter Wirkung handelt, also namentlich bei dem kirchlichen Monumentalschmuck der Altäre und Kanzeln. Als ein Beispiel für viele mag die Gegenüberstellung zweier, aus der Spätzeit des Jahrhunderts stammenden Werke gelten, die trotz ihres diametral entgegengesetzten Stilcharakters zeitlich absolut identisch sind; das im Jahre 1766 begonnene, später noch eingehender zu würdigende Grabmal des „Dauphin" in Sens, ein Werk des Sohnes des jüngeren Coustou (des Verfassers der Marly-Rosse) und die zwei Jahre darauf entworfene „Assomption" des Charles-Antoine Bridan in der Kathedrale von Chartres (Abb. 58 u. 59). Die bildliche Konfrontation mag einstweilen genügen, um die bei der Datierung von plastischen Kunstwerken des französischen 18. Jahrhunderts zu übende Vorsicht hier von vornherein zu betonen. Außerhalb dieser großen dekorativen Aufgaben aber ist das Rokoko, sobald wir den Stil im Sinne unserer Einleitung (S. 6) als Endstadium der vor mehr als einem Jahrhundert beginnenden barocken Entwicklung auffassen, in Frankreich eine Epoche von sehr beschränkter Wirkung und Ausdehnung gewesen. Die Gewohnheit, die Kunstgeschichte Italiens und Deutschlands im 18. Jahrhundert unter dem Namen „Zeitalter des Rokoko" zusammenzufassen, hat ihre volle Berechtigung; für Frankreich würde diese, im Lande selbst bezeichnenderweise unbekannte Benennung nur ein „pars pro toto" bedeuten.

Welcher Art ist nun dieses französische Rokoko? — Die Blüte einer, der italienischen und deutschen parallelen Stilphase, die in der äußersten Verleugnung der tektonischen Gesetze und der konstruktiven Logik durch die malerische und dekorative „Impression" gipfelt, hat Frankreich

Abb. 60. Fr.-G. Adam: Urania. 1748. Schloß Sanssouci.

überhaupt nicht erlebt. Was von der Dekoration des Rokoko in unserer Einleitung gesagt wurde, gilt auch von der plastischen Produktion dieses Stiles. Sie bleibt, im Vergleich zu der weit kühneren und genialeren deutschen in einer gewissen Reserviertheit und äußerlichen Eleganz befangen, die zwar kultivierter, aber auch kühler wirkt als jene heißblütigen und vollsaftigen Gebilde. Sie ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, „Salon"-Kunst und im Gegensatz zu der im nationalen Barock wurzelnden germanischen Kunst nicht Phantasie-, sondern vorwiegend Verstandes- und Geschmacksprodukt: raffinierte Kultur einer privilegierten Gesellschaftsklasse. Die Herrschaft dieses typisch-französischen Rokoko jedoch hat knapp zwei Jahrzehnte, von etwa 1725—45, gedauert, wenn auch, wie wir eben sahen, Spuren dieses Stiles bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein nachweisbar sind.

Der Weg der plastischen Entwicklung vom Anfang zur Mitte des Jahrhunderts läßt sich am besten an einem kurzen Rückblick auf die in Abb. 4, 8 und 12 vorgeführten Beispiele verfolgen. Der ganz plastisch komponierten, durch die Verteilung der Kräfte auf Stand- und Spielbein im Gleichgewicht erhaltenen, im Gesamteindruck schweren und lastenden Louisquatorze-Figur (Abb. 4) folgt die Auflockerung und Erleichterung des Volumens in der Régence (Abb. 8): der malerische Stil ist im Anzuge, eine Unsicherheit ergreift das Gebilde, dessen Statik durch die Unentschiedenheit namentlich des Standmotivs ins Schwanken gerät — ein Charakteristikum des Übergangs, auf das schon bei der Besprechung des gleichzeitigen Tisches (Abb. 9) hingewiesen wurde (S. 8). Die Erleichterung wird hauptsächlich durch die Erhebung des Kopfes, die Auflockerung durch das Häufen des malerischen Details in der Formengebung erreicht, von der wir in der Marie-Adélaïde des Coyzevox (Abb. 43) ein hervorragendes Beispiel kennen lernten. Erst das Rokoko (Abb. 12) jedoch bringt das Endstadium des Prozesses. Die in der Régence-Figur nur erst angedeutete Drehung in der Hüfte wird zum Hauptmotiv und Nerv des ganzen Gebildes (noch konsequenter in dem Beispiel auf Abb. 60). Die Silhouette bringt die Resonanz der Spirale; die Figuren leben von der Kurve, die in der Régence und im Louisquatorze stets nur ein Glied des Gesamtorganismus unter vielen gleichberechtigten war (vgl. das über den Rokokotisch in Abb. 13 auf S. 8 Gesagte). Die fortschreitende Erleichterung geht konsequent bis zur Verringerung der Größenmaße, die Auflockerung im malerischen Sinne bis an die äußerste Grenze, wo die farbige Bemalung des plastischen Gebildes fast zur natürlichen Forderung wird, so bei der (in Wirklichkeit farblosen) Marmor-Baigneuse des Lemoyne, Abb. 62. Diese drei Tendenzen: Kurve, Erleichterung, Bemalung, führen schließlich konsequent zum Untergang der tektonisch-monumentalen und zur Blüte der dekorativen Klein-Plastik. Im

Abb. 61. L.-S. Adam: La Poésie lyrique (1743—52). Paris, Louvre. Neurdein phot.

rechten Moment bietet sich ein neuentdecktes Material zum adäquaten Ausdruck der neuen Ideen dar. Die Porzellankunst feiert ihre ersten Triumphe. Die Plastik tritt in den Dienst des Kunstgewerbes.

Die Seele des „Rokoko" ist die Dekoration. Das Unerträgliche solcher Eindrücke, wie sie Adamsche Skulpturen (Abb. 60 und 61) vermitteln, liegt darin, daß sie gegen das künstlerische Gewissen der eigenen Zeit verstoßen. Eine Arbeit, wie die „Venus Urania" in Potsdam (Abb. 60) würde in kleinem Maßstab das ganze Raffinement ihres preziösen Gebarens als künstlerische Finesse empfinden lassen — als lebensgroße Figur, wie sie es in Wirklichkeit ist, bleibt sie ungenießbar. Das Monumentale läuft dem innersten Wesen des Rokoko zuwider; deshalb wirken auch in der Architektur Fassadenentwürfe im Rokokostil, wie die bekannten des Meissonnier für St. Sulpice so „unmöglich" (wie sie ja auch von der eigenen Zeit abgelehnt wurden). Die Kunst der Adam und verwandter Geister (J. B. Lemoyne, die Slodtz u. a.) bedarf daher keiner eingehenden Betrachtung, sobald es sich, wie hier, um die Darlegung der allgemeinen Entwicklung in großen Zügen handelt. Es genügt der Hinweis auf diese Hauptmeister der Schule von Nancy, deren Gründer Jacob-Sigisbert Adam (1670—1747) seine Kunst auf seine drei Söhne, Lambert-Sigisbert († 1759), Nicolas-Sébastien († 1778), und François-Gaspard († 1761) vererbte, von denen einzig der letzte durch seinen vierzehnjährigen Aufenthalt am preußischen Hofe in den Jahren 1746/60, wo er als Hofbildhauer Friedrichs des Großen die Hauptmasse der Gartenskulpturen von Sanssouci verfertigte, einen Anspruch auf unser näheres Interesse erheben kann. Wie reaktionär, im Sinne des Zurückgreifens auf die Ideale des Barock, dieser Stil war, zeigt die „Poésie lyrique" des älteren Adam (Abb. 61), bei deren Anblick wir es niemandem verargen wollen, wenn er die Objektivität der historischen Betrachtung auf Augenblicke vergißt und in den kräftigen Bannspruch des Zeitgenossen Diderot: „Abominable, exécrable Adam!" einzustimmen sich versucht fühlt.

Der Sieg war dieser Richtung ebensowenig beschieden, wie der gleichgearteten des Meissonnier in den dekorativen Künsten. Dasselbe Jahrzehnt, dem die eben vorgeführten Werke angehören, förderte die ersten Schöpfungen desjenigen Stiles zutage, den wir als Reaktion auf den malerischen Überschwang der vorhergehenden und als die eigentliche Blüte der französischen Bildhauerei des 18. Jahrhunderts anzusehen haben.

II. Die klassische Louisseize-Plastik:

Bouchardon und Falconet

Wir stehen vor jener Stilepoche, die wir in unserer einleitenden Betrachtung als die reinste Inkarnation des französischen Geistes des „Dixhuitième" zu charakterisieren versucht haben (S. 9). Es ist die Zwischenzeit zwischen Rokoko und Klassizismus, die von dem alten Stil noch den Reiz der Überschneidungen und der naturalistischen Oberflächenbehandlung bewahrt hat, dieses Temperament jedoch schon durch eine ernstere plastische Gesinnung zu bändigen weiß: jener goldene Mittelweg, der fern von der Zuchtlosigkeit des Barock und ebenso fern von der Pedanterie des Zopfes die Vereinigung der künstlerischen Nationaltugenden der „grâce" und „raison" herbeiführte. Als klassische Repräsentantin dieses Stiles mag die Baigneuse des Falconet (Abb. 62) gelten, die neben der seines Lehrers Lemoyne (Abb. 64) die künstlerische Physiognomie der neuen Generation am klarsten erkennen läßt.

Abb. 63. Bouchardon: Amor. 1739—50. Paris, Louvre. Neue Phot. Ges. phot.

Abb. 62. J.-B. Lemoyne: Baigneuse. England, priv. Nach Dilke.

Abb. 64. Falconet: Baigneuse. 1757. Paris, Louvre. Neue Phot. Ges. phot.

Die ausführliche Parallele der beiden Interieurs aus dem Rokoko und Louisseize (S. 10) sei hier noch einmal für die allgemeinen Prinzipien des neuen Stiles in Erinnerung gebracht. Der Vergleich der Elemente des Aufbaus im einzelnen ergibt dieselben Resultate für die Skulptur wie für die Innenräume. Tektonik und Logik werden in ihre alten Rechte eingesetzt. Die Kurve beginnt wieder zurückzuschwingen, die Silhouette beruhigt sich. Die Gliedmaßen werden statt im Kontrapost in Parallelen geordnet, ihre organische Verbindung und funktionelle Bedeutung im Gesamtaufbau wird aufs neue betont. Rumpf und Gliedmaßen trennen sich, wie Raum und Decke in der Architektur sich scheiden. Der zentrifugale Aufbau des Rokoko weicht einer neuen zentripetalen Tendenz, die zum Ausgleich des körperlichen Schwergewichts in der Verteilung von Stütze und Last, zur Scheidung von Stand- und Spielbein, zur Senkung des Kopfes und schließlich zur organischen Vereinigung von Motiv und Darstellung führt (gegenüber dem äußerlichen, rein dekorativen, unlogischen Verhältnis in der Rokokofigur). Im Einklang damit werden in der Formenbehandlung die malerischen Elemente (im Körper, im Haar, in der Gewandung und dem Beiwerk) gleichfalls ausgeschaltet zugunsten einer reineren plastischen Auffassung. Die Baigneuse des Falconet würde der Bemalung ebenso widerstreben wie die seines Vorgängers sie zu fordern schien.

Die in diesem oder anderen Werken Falconets (Abb. 77—82) repräsentierte Stilphase des Louisseize ist ein rein nationales Produkt, bei dem der Klassizismus gar keine Rolle spielt. Dennoch waren bereits plastische Werke vorhanden, die die klassizistische Nuance, wenn auch verhüllt, zur Schau trugen, wie der in den Jahren 1739—1750 entstandene, also sechs Jahre vor der Baigneuse vollendete „Amor" des Bouchardon (Abb. 63).

„Amour qui avec les armes de Mars, se fait un arc de la massue d'Hercule. Fier de sa puissance et s'applaudissant d'avoir désarmé deux divinités si redoutables, le fils de Vénus, témoigne, par un ris malin, la satisfaction de tout le mal qu'il va causer." So lautet die

langatmige Notiz im „Livret“ zur Ausstellung des Jahres 1739, die das Tonmodell des Bouchardonschen Werkes brachte. Der literarisch-klassizistische Inhalt des Motivs wird hier schon inmitten des blühendsten Rokoko dem Publikum als etwas besonders Reizvolles und Interessantes präsentiert. An der Unvereinbarkeit beider Elemente ist denn auch der Erfolg des Werkes bei der Nachwelt und schon bei dem kritisch gesinnten Teile der Mitwelt gescheitert. Die Unmöglichkeit, das Motiv des Schnitzens des Bogens aus der Herakleskeule in diesem Gestus wiederzuerkennen, wurde schon damals wie heute empfunden, und auch der Ausweg, nicht ein Herausschneiden, sondern ein Prüfen der Spannkraft dafür anzunehmen, kann die innere Zwiespältigkeit des Werkes nicht verdecken. Der Kritiker des Salons von 1746, der das endgültige Modell bespricht, La Font de Saint-Yenne, redet geradezu von einem „Rätsel, das der Künstler der Nachwelt aufgebe“. Damit ist ein Teil der Frage nach den Gründen der unbefriedigenden Wirkung gelöst: die Tatsache, daß man, ohne das literarische Programm zur Hand zu haben, das Werk aus sich selbst heraus nicht verstehen kann — bekanntlich auch später ein Charakteristikum zahlloser Werke klassizistischen Gepräges. Die zweite tiefere Ursache, die der Zeit selbst verborgen blieb, erhellt, sobald man mit Stilkriterien an das Werk herantritt. Da entpuppt es sich als eine Schöpfung aus dem Übergang des Rokoko zum Louisseize, als der Vertreter eines stilistischen Zwischenstadiums zwischen der Baigneuse des Lemoyne (Abb. 62) und der des Falconet (Abb. 64). Die Kurve des alten Stiles ist noch vorhanden, aber sie ist matt geworden. Die Silhouette hat sich beruhigt, und durch Häufung gleichgerichteter Parallelen wird der geringe Rest von Kontrapost fast getilgt. Schon ist die Tendenz zum Relief, ein Hauptsymptom des Klassizismus, offenkundig. Die Formenbehandlung schwankt gleichfalls zwischen der Pikanterie des Rokoko (im Haar, dem koketten Blick, der Politur der Epidermis) und einem antikisierenden Schematismus, in dem sich deutliche Spuren eines voraufgegangenen Naturstudiums bemerkbar machen, dessen kräftigeres Wachstum jedoch schon bei diesem frühesten Klassizisten des Jahrhunderts durch das Liebäugeln mit falsch verstandenen antiken Vorbildern unterbunden wird.

Abb. 65. Tonskizze des Amor von Bouchardon (Abb. 63). Bayonne. Nach Gonse: Les Musées de France.

Es sind Dokumente intensiver Vorstudien in einer Serie von Rötelzeichnungen im Louvre, wie in den Tonmodellen französischer Provinzmuseen (Lille, Bayonne u. a.) vorhanden, die zeigen (Abb. 65), wie sauer der Künstler es sich in einer fast zwölfjährigen Arbeitszeit hat werden lassen, um schließlich die ursprüngliche Frische und den äußerst reizvollen Rokoko-Naturalismus seines ersten Entwurfes zu einer „Antike“ umzustilisieren, bis ein Zwittergebilde zustande kam, dessen niemand froh werden kann. Das Verfahren ist typisch gerade für die hervorragenden Talente unter den Klassizisten, die sich nicht mit einer bloßen Variation der antiken Motive begnügen wollten, und wir werden später bei Canova und David noch viel überraschenderen Beispielen dieses uns heute geradezu selbstmörderisch dünkenden Hasses gegen jeden Naturalismus begegnen.

Edme Bouchardon (1698—1762)

Gerade die Jugendwerke des Meisters sind es, die uns unwillkürlich diese Klage um verlorene Güter auf die Lippen bringen. In seinen zahlreichen Zeichnungen, die der Louvre

Abb. 66. Bouchardon: Apostel Philippus (1734—50). Paris, St.-Sulpice. Nach Roserot.

Abb. 67. Bouchardon: Mater dolorosa (1734—50). Paris, St.-Sulpice. Nach Roserot.

aufbewahrt, und in den frühen, bis heute kaum beachteten Skulpturen von St.-Sulpice (Abb. 66 u. 67) treten Kräfte zutage, die ihren Träger befähigt hätten, der größte Plastiker des Jahrhunderts vor und neben Houdon zu werden: das Schicksal hatte ihn zum Akademiker und Totengräber der französischen Barockplastik bestimmt.

Als Schüler des jüngeren Coustou, des Schöpfers der Marly-Rosse, kam er 1723 nach Rom; Lambert-Sigisbert Adam war sein Begleiter, für dessen spätere Entwicklung (Abb. 61) er nur Worte des Spottes und der Verachtung haben konnte. Damals verfaßten sie in friedlichem Wetteifer Kopien nach berühmten Antiken: Bouchardon den Barberinischen Faun, der heute im Louvre steht, sein Antipode den ruhenden Mars, der später als Geschenk Ludwigs XV. an Friedrich den Großen nach Sanssouci wanderte. Zahlreiche Zeichnungen nach Antiken entstanden, die von französischen und deutschen Stechern vervielfältigt, schon ein Vierteljahrhundert vor Winckelmann der jungen Künstlerwelt des sinnenfrohen Rokoko die Lehre vom „beau simple“ zu predigen begannen, so die von dem Nürnberger Justinus Preisler gestochenen und dem Baron Stosch gewidmeten Kupfer nach fünfzig Antiken (Nürnberg 1732, französische Ausgabe 1737), und das von Huquier edierte „Livre d'Académies“.

Abb. 68. Bouchardon: Entwurf zu einem Monumentalbrunnen, Rötel (Louvre). — Nach Hirths Formenschatz.

Der erste große Auftrag, der den nach fast zehnjährigem römischem Aufenthalt mit Ungeduld in Paris erwarteten Künstler erreichte, war der plastische Schmuck von zehn Statuen (Christus, Maria und acht Apostel) für den Chor von St.-Sulpice (1734—50). Die unzweifelhaft eigenhändigen unter diesen Arbeiten, von denen wir hier zwei vorführen (Abb. 66 u. 67), gewähren einen derartig überraschenden Anblick, daß man es nur aus der gänzlichen Indifferenz für Fragen der Qualität und der historischen Entwicklung, die die französische Kunstliteratur beherrscht, erklären kann, wenn ihre Bedeutung bis auf den heutigen Tag unerkannt geblieben ist. Wir sind auf die flauen Abbildungen in der biographisch fleißigen, aber gleichfalls alle kunstkritischen Probleme ignorierenden Monographie von Roserot (Paris 1910) angewiesen, der jedoch mangels anderer Aufnahmen das Verdienst zukommt, die Werke überhaupt zum ersten Male publiziert zu haben. Wenn vorhin gesagt wurde, daß Bouchardon die Qualitäten gehabt hätte, um unter den Plastikern Frankreichs auch außerhalb der eigenen Epoche an erster Stelle genannt zu werden, so gründet sich diese Einschätzung in erster Linie auf die Arbeiten in St.-Sulpice. Vom Autor des „Amor" ist noch nichts zu spüren. Die monumentalen Eindrücke der römischen Jahre leben noch in ungebrochener Kraft fort. Die Antike und Raphael haben hier einen, mitten im Bernini-Kultus der eigenen Generation aufgewachsenen Bildhauer auf die alten, seit fast zwei Jahrhunderten verlassenen Pfade der tektonischen Plastik zurückgelenkt. Insbesondere zeigt der „Philippus" in der plastischen Ruhe seines Motivs und der Großzügigkeit seiner Gewandbehandlung eine Vereinigung der struktiven Gesetzmäßigkeit des Hochrenaissance-Stiles mit der Formenfülle des Barock, die völlig isoliert dasteht und uns zu dem Bekenntnis zwingt, daß hier zum ersten Male das seit Generationen vergeblich umstrittene Problem der monumentalen plastischen Gewandfigur seiner Lösung nahegebracht worden ist. Freilich kann nur von einer Annäherung gesprochen werden, denn zu wirklich vollendet stilreinen Schöpfungen ist es auch hier nicht gekommen. Dazu fehlt dem „Philippus" wie den anderen Figuren jene völlige Einheit von Körpermotiv und Gewandung, die erst dem abgeklärten Naturalismus Houdons zu finden vorbehalten blieb. Die Artikulation der Körper bleibt schwächlich, und gerade bei der männlichen Figur ist die vorbereitende Arbeit am Mannequin nur allzu sichtbar geblieben; das Gewand wirkt eher wie aufgehängt, denn als Resonanz des Körpermotivs. Die Madonna andererseits steht in der Geschlossenheit ihres Gesamtaufbaus, dem prachtvoll einheitlichen Schwung des rechten Körperumrisses, dem nicht minder überraschenden, eminent plastischen Motiv des großen Überwurfs über den rechten Arm, dem rauschenden Strom der Parallelfalten und der Kontrastwirkung der gelockerten Silhouette gegen die geschlossene rechte so ganz vereinzelt in der ge-

Abb. 69. Bouchardon: Seedrachen am Neptunbecken in Versailles (1736—39). Blei. Nach Roserot.

samten Plastik beider Jahrhunderte da, daß die mancherlei Unsicherheiten in der Häufung kleiner Motive der unteren Partien, der Gestus der feingliedrigen, mehr elegant als überzeugend wirkenden Hand und der etwas sentimentale Kopf nur als unvermeidliche Konzessionen an den Zeitgeschmack empfunden werden. Der historischen Bedeutung dieser Arbeiten inmitten des blühendsten Rokokostiles, in der unmittelbaren Nachfolge der Coustou (Abb. 52/53) und zeitlichen Gemeinschaft (!) mit Adam und Lemoyne wird durch diese Mängel kein Abbruch getan; es bleibt nach wie vor die Frage gerechtfertigt, wohin unter anderen historischen Bedingungen dieses urwüchsige Talent die plastische Entwicklung hätte führen können. Bouchardon ist unter den Bildhauern des französischen 18. Jahrhunderts neben Pigalle die wertvollste künstlerische Kraft, die durch den Klassizismus aus ihrer Bahn geworfen wurde.

Die zahlreichen Entwürfe dekorativen Inhalts, vor allem zu Fontainen, die gleichfalls noch dem Bannkreis der römischen Barockwelt angehören (Abb. 68) und zum Teil aus einer Konkurrenz um die Fontana Trevi hervorgegangen sein mögen, bestätigen Blatt für Blatt die eben geäußerte Ansicht. Denn die Hauptmasse dieser Rötelzeichnungen im Louvre zeugt von einem Schwung der bildnerischen Phantasie und fördert eine so überraschende Fülle genialer Neuschöpfungen auf dem Gebiet der Brunnenplastik zutage, daß wir diese nie zur Ausführung gelangten Entwürfe zu den wertvollsten künstlerischen Erzeugnissen des ganzen Jahrhunderts rechnen müssen. (Weitere Proben in Hirths „Formenschatz" Jahrg. 1889—92, 1895—97. Vgl. auch Guiffrey-Marcels großes Inventar der Louvre-Zeichnungen Bd. 2.) Das einzige Mal, wo der Gedanke in die Tat umgesetzt worden ist, in den beiden köstlichen Putti mit den Seedrachen am Neptunbecken in Versailles (Abb. 69), stehen wir vor der Leistung eines Tierphantasten ersten Ranges, deren Bedeutung kaum eines näheren Hinweises bedarf. Gerade der moderne Beschauer, dessen Verlangen nach einem vollwertigen plastischen

Abb. 70. Bouchardon: Der Winter.
Relief an der Fontaine de Grenelle.

Eindruck in den übrigen Revieren des Versailler Parks so selten befriedigt wird (s. o. S. 29f.), fühlt sich hier unwillkürlich gefesselt und läßt, etwa bei Betrachtung der phantastischen Bauchflossen dieses Monstrums seine Erinnerung vergeblich durch zwei Jahrhunderte schweifen, um einem plastischen Gedanken von gleicher Genialität der Erfindung und Durchführung zu begegnen.

Eine Brunnenanlage monumentalen Stiles ist denn auch schließlich der Haupttitel des Bouchardonschen Ruhmes bei der Nachwelt geworden, nach dem das größte Werk seines Lebens, das Reiterstandbild Ludwigs XV., der Revolution zum Opfer gefallen ist. Die „Fontaine de Grenelle“ (Abb. 72) wurde in demselben Jahre begonnen, wo die Putten mit den Seedrachen beendigt wurden. In sechsjähriger rastloser Arbeit ist diese umfangreichste öffentliche Dekoration der Stadt Paris im 18. Jahrhundert vollendet worden, deren Anblick nach der Kenntnis der eben erwähnten Fontainenentwürfe und des Versailler Drachenbrunnens für uns doch trotz des gewaltigen Aufwandes eine Enttäuschung bedeutet. Eine Riesenanklage gegen den Klassizismus dürfte sie jeder nennen, der jene Arbeiten liebgewonnen hat und dem nun diese vornehm-kalte Steinkulisse wie ein Prunkgrab der erloschenen Phantasiekräfte eines ursprünglichen Talentes erscheint. Der architektonische Teil setzt ein vom Vater des Künstlers (Jean-Baptiste B., 1667—1742), der gleichfalls Architekt und Bildhauer in einer Person war, ererbtes Talent fort. In der Subordination der Rustika als eines Sockels für das Hauptgeschoß, in der Kuppelung der Säulen und dem Aedikulamotiv als frontales Mittelglied erweist sich das Werk als einer der kleineren Nachläufer der Perrault-Fassade des Louvre, die noch bei so vielen späteren Fassadenschöpfungen des 18. Jahrhunderts Pate gestanden hat. Eine gewisse Unsicherheit macht sich schon im Grundriß geltend, der ebensowenig den vollen Ausgleich zwischen der Kurve des Rokoko und der Gradlinigkeit des Klassizismus finden kann, wie die gleichzeitige plastische Schöpfung des Künstlers, der oben besprochene „Amor“ (Abb. 63). Es ist derselbe Mangel an Konsequenz, der sich dort bemerkbar machte: die Kurve des Grundrisses (Abb. 73) zeigt genau dieselbe Schwingung wie der Bogen des Amor, dieselbe matte Unentschiedenheit, die wir als die charakteristische Übergangsnote des sinkenden Rokoko erkannten, und die hier in der Architektur wie dort in der Plastik den erlahmenden Schwung der Phantasiekräfte des Meisters verrät. Ebenso wird die im Hinblick auf die Sprödigkeit des späteren Klassizismus hervorzuhebende Saftigkeit und Fülle der Profile und Reliefpläne durch eine Unentschlossenheit der äußeren Abschlüsse der Lisenenmotive nach oben und an den Seiten getrübt, wo ein stilsicheres architektonisches Talent bessere Lösungen gefunden haben würde. Auch das Mißverhältnis des in den Dimensionen verfehlten und ziemlich zusammenhanglosen plastischen Schmuckes zur Architektur macht sich bald ebenso schnell bemerkbar, wie die ohne jede Rücksicht auf die schon damals überaus enge Straße komponierte Gesamtanlage, die es von keinem Punkt aus ermöglicht, des ganzen Anblicks auf

Abb. 71. Bouchardon: Rötelstudie zum Relief des „Sommers“ an der Fontaine de Grenelle. Nach Roserot.

einmal habhaft zu werden. Es tritt hier derselbe Mangel bei der Bewältigung großer dekorativer Aufgaben zutage, den die Zeitgenossen an dem Hauptwerk des Meisters, dem Reiterdenkmal Ludwigs XV. (Abb. 75) zu rügen hatten, wo der umgekehrte Fehler zu kleiner Maßstäbe auf einem weiten Plan das Werk um jede monumentale Wirkung brachte. Beide Fälle aber sind Symptome für den sinkenden dekorativen Sinn der Epoche. Die ruhmreiche Tradition des Barock und seines einheitlichen Komponierens von Architektur und Plastik wird verlassen zugunsten des unsinnlichen, die Teile verstandesmäßig trennenden und isolierenden Klassizismus (vgl. die Einleitung, S. 12).

Eine Ahnung von den verhängnisvollen Folgen dieser rein äußerlichen Anwendung des klassizistischen Schemas auf Kosten der inneren künstlerischen Logik ist schon der Zeit selbst aufgegangen. Der latente Widerspruch dieser Palastfassade, die eine Fontäne sein will, ist von dem scharfsichtigsten Geist jener Tage, dem bei allem Dilettantismus in Kunstdingen oft überraschend urteilsfähigen Voltaire zuerst bemerkt worden. Er hat schon nach Bekanntschaft mit dem ersten Entwurf in seinem Brief an den kritiklosen Vergötterer und Herold Bouchardons, den Grafen Caylus, seine Bedenken geltend gemacht (1739): «Je ne doute pas que Bouchardon ne fasse un beau morceau d'architecture, mais qu'est-ce qu'une fontaine qui n'aura que deux robinets où les porteurs d'eau viendront remplir leurs seaux? Ce n'est pas ainsi qu'on a construit les fontaines dont Rome est embellie... Il faut que les fontaines soient élevées dans les places publiques et que les beaux monuments soient vus de toutes les portes»

Dennoch ist es gerade die „Fontaine de Grenelle“, mit der für immer der Ruhm des Bouchardonschen Namens verknüpft sein wird. Dieses im ganzen so unvollkommene Werk enthält in den Reliefs der vier Kinderszenen mit der Darstellung der Jahreszeiten (Abb. 70/71), Schöpfungen von so reiner und ausgeglichener Schönheit, daß man mit Recht auch außerhalb Frankreichs den Nachbildungen dieser kleinen Idyllen unter den im besten Sinne volkstümlichen Kunstwerken begegnet. Bekanntlich ist das stehende Knäbchen aus der hier abgebildeten Gruppe heute ein internationaler Gast überall da geworden, wo man nach den allzu konventionellen Typen Thorwaldsens und seiner Schule eine plastische Darstellung des Kinderkörpers herbeiwünschte, die, ohne in Süßlichkeit zu verfallen, lebendige Anschauung der Form mit dem Gleichmaß der seelischen Auffassung zu verbinden wußte. Wenn irgendwo, so ist bei diesen vier Kinderreliefs des Bouchardon das Wort „klassisch“ am Platze, auch in dem speziellen Sinne unserer Definition des „edlen“ Louisseize, im Gegensatz zu dem klassizistischen der folgenden Generation. Das gilt sowohl von dem Geist dieser Szenen, als im besonderen von der künstlerischen Behandlung des Reliefs, wo jenes schon bei der Dekoration (Einleitung S. 10) betonte organische Hervorsprießen der Form aus der Materie von der Einrahmung des Ganzen bis in die kleinsten Einzelteile hinein verfolgt und ausgekostet werden kann.

Auch die Erinnerung an die dort schon angedeutete Verwandtschaft des Louisseize mit der italienischen Frührenaissance (S. 9) soll hier noch einmal erneuert werden. Die für den Kenner der wesentlichen stilistischen Unterschiede bestehende Unmöglichkeit, Werke aus diesen beiden Stilepochen zu verwechseln, schließt die Tatsache nicht aus, daß der den allgemeinen geistigen Charakter der Darstellung naiver und schneller erfassende Laie die Verwandtschaft in der Gesamtstimmung und Auffassung herausfühlt und insofern recht behält, als tatsächlich in der Geschichte der Plastik seit den Tagen der Frührenaissance keine einzige Kinderdarstellung von gleicher Keuschheit und Naivität, wie die Bouchardonschen Reliefs, genannt werden könnte.

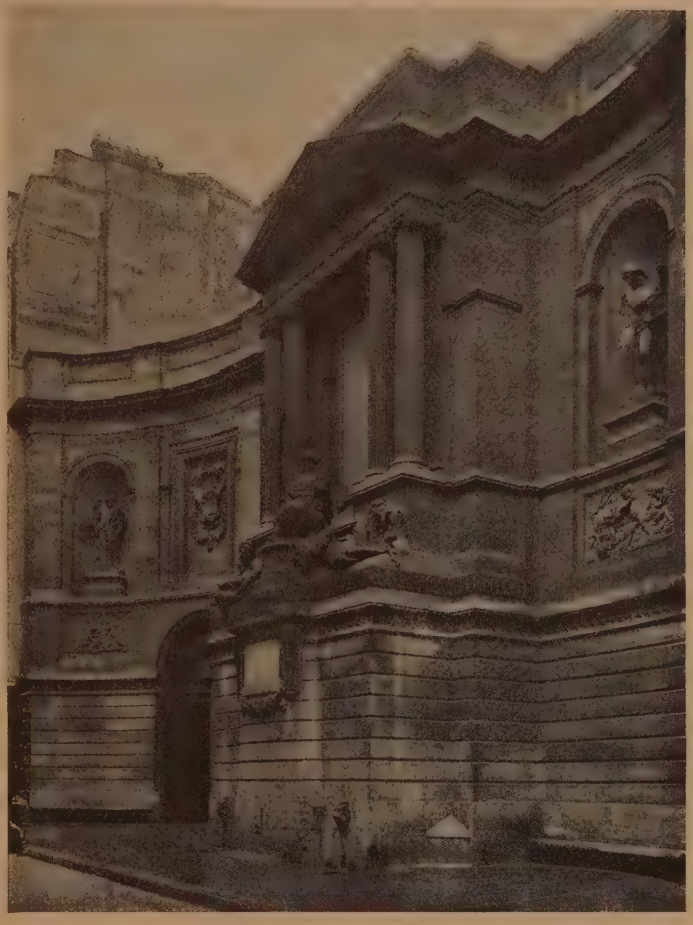


Abb. 72. Bouchardon: Fontaine de Grenelle (1739—45). Nach Roserot.

Abb. 73. Die Fontaine de Grenelle im Jahre 1789. Nach einem alten Stich. Neurdein phot.

In diesen „vier Jahreszeiten“ liegt der Höhepunkt des plastischen Schmuckes der „Fontaine de Grenelle“. Die übrigen Figuren stehen schon stark im Zeichen des beginnenden Klassizismus und zeigen jenen Stil, den wir an dem gleichzeitigen „Amor“ (Abb. 63) zu charakterisieren versuchten: ein zwiespältiges Gemisch von Rokoko-Naturalismus und klassizistischen Tendenzen. Die Frische und Naivität der Kinderreliefs kehrt in Bouchardons weiterer Entwicklung nicht wieder. Auch seine zeichnerische Hinterlassenschaft im Louvre beweist, wie vielseitig der Bereich seiner künstlerischen Interessen war. Neben Studien nach der Antike und den großen Italienern finden sich zahllose Akt- und Gewandskizzen, ferner Entwürfe für künstlerischen Buchschmuck, sowie ein in den Originalen verlorener, aber von dem Grafen Caylus radierter Zyklus höchst origineller und charakteristischer Typen des Pariser Straßenlebens („Les cris

Abb. 74. Bouchardon: Louis XV. Kleine zeitgenöss. Bronzereplik (Louvre). Alinari phot.

de Paris", 1746) — alles Unternehmungen, die schon die folgende Generation der Klassizisten als unter ihrer Würde angesehen hätte und die es tief beklagen lassen, daß diese reichen Schätze als totes Kapital in den Mappen des Künstlers vergraben blieben. Er selbst setzte die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens daran, um in unendlich mühevoller Arbeit die erste monumentale Kundgebung jenes Klassizismus zutage zu fördern, der von nun an fast über ein halbes Jahrhundert die Geschichte der französischen Plastik beherrscht; das in den Jahren 1748—1762 entstandene Reiterdenkmal Ludwigs XV. auf dem Konkordienplatz (Abb. 74, 75 u. 87).

Die Zusammenstellung der verschiedenen Lösungen des Themas des Reiterdenkmals auf S. 64 läßt ohne Mühe die Stellung dieses Bouchardonschen Werkes innerhalb der Stilentwicklung erkennen, auf die wir bald ausführlicher einzugehen haben werden (s. u. S. 63). Hier sei zunächst die Aufmerksamkeit auf die zeitgenössische Reproduktion des Reiters im kleinen Maßstab gelenkt (Abb. 74), die gleichzeitig mit der Vollendung des Piedestals der großen Statue von der Stadt Paris an Pigalle und Vassé in Auftrag gegeben wurde und von der sich zwei Exemplare (im Louvre und in Versailles) erhalten haben. Wir erkennen den Schöpfer der Kinderreliefs und der Fontainen-Entwürfe nicht wieder. Der letzte Rest aller Naturanschauung scheint in diesem kläglichen Produkt eines todesstarren Klassizismus ausgetilgt zu sein. Und doch birgt das Louvre-Kabinett nicht weniger als 292 Naturstudien für dieses Pferd, dessen Motiv allein genügte, um den Enthusiasmus der Zeitgenossen zu entfachen: „Un calme qui enchante — rien de plus beau, de plus noble, de plus simple, de plus savant", so begrüßt Grimm schon das Modell im Jahre 1757. Wir ständen vor einem Rätsel, wenn nicht der unmittelbare Vorgänger, der Louis XV. des Lemoyne in Bordeaux aus den Jahren 1731—43 (Abb. 85), uns ermöglichte, dieses Urteil aus den historischen Bedingungen der Zeit heraus zu begreifen. Das Rokoko lag im Sterben, und freudig erkannte man in Bouchardons Denkmal die erste große Manifestation einer strengeren architektonisch-plastischen Gesinnung gegenüber dem dekorativen Überschwang und der Koketterie der vergangenen Epoche. Man verzieh dem neuen Werk alle seine Schwächen, selbst die kleinliche Goldschmiedstechnik des „limer et ciseler", für deren Stillosigkeit an einem Monumentalwerk man keineswegs blind war, weil man das Wehen des Zeitgeistes darin verspürte, der von den Tändeleien des Rokoko sich abwendend, einer ernsteren Weltanschauung zu huldigen begann.

Der Kupferstecher Cochin erzählt in seinen „Mémoires inédits", wie Bouchardon eines Tages mit ihm das neueste Werk Lemoynes in der Kirche St.-Louis in Gegenwart des Autors mit eisigem Schweigen besichtigt und beim Hinausgehen auf Cochins Vorwürfe über seine Unhöflichkeit geantwortet habe: „Que veut-il que je lui dise — je ne me connais qu'en sculpture; ce n'est pas là de la sculpture!" In diesen Worten hat Bouchardon selbst unbewußt den Inhalt der künstlerischen Mission gezogen, die er in der Geschichte der Plastik zu erfüllen hatte. Er ist von seinen Jugendwerken in St.-Sulpice an bis zu seinem Reiterdenkmal der erste konsequente Gegner der malerisch-barocken Richtung gewesen, die vom Anfang bis zur Mitte des Jahrhunderts den Charakter der französischen Plastik bestimmte. Er hat auch aus

seiner Antipathie gegen die übrigen Vertreter dieser, während seiner ganzen Tätigkeit fortlebenden Richtung, die Brüder Adam und Slodtz, ja selbst gegen seinen eigenen Lehrer Guill. Coustou, kein Hehl gemacht. Von den mächtigsten literarischen Wortführern des Klassizismus, Caylus und Mariette, auf den Schild gehoben, hat er jedoch allzu früh die ursprünglichen Anlagen eines sinnenkräftigen Naturalismus unter dem Druck dieser naturfeindlichen, zur Abstraktion neigenden Richtung verkümmern lassen. Jene Anlagen waren nicht wurzelstark genug zum Aufbau einer neuen selbständigen, von der Antike belebten, aber nicht beherrschten Natur- und Kunstanschauung. Dieses Ziel lag überhaupt außerhalb der Kräfte des Jahrhunderts und ist erst am Ende des 19., im Gegensatz zu allen klassizistischen Bestrebungen, erreicht worden. Bouchardon ist der erste und bedeutendste Vertreter des schon früh als Reaktion gegen das Rokoko einsetzenden Klassizismus, der im wesentlichen ein Kampf gegen das Alte war und dessen an sich gesunde Tendenzen durch das Übergewicht des literarisch-geistigen Elements auf eine falsche Bahn gelenkt wurden. Was ihn jedoch von seinen internationalen Geistesverwandten am Ende des Jahrhunderts, den Klassizisten des Zopfes und des Empire trennt, ist der Sinn für die belebte Einzelform und die künstlerische Durchbildung auch des Kleinen und Kleinsten. Hierin erwies er sich als Erbe der gegen das Ende des Jahrhunderts immer mehr vernachlässigten Traditionen einer großen künstlerischen Vergangenheit. Sein Verhängnis war es, daß diese Liebe für die sorgfältige Ausarbeitung auch der äußerlichsten technischen Finessen, worin er als echtes Geisteskind seiner Epoche erscheint, unvereinbar blieb mit den Tendenzen der neuen Zeit und in seinen Spätwerken zur Pedanterie ausartete, die die Wirkung seiner monumentalen Schöpfungen untergrub. —

Abb. 75. Der Konkordienplatz im Jahre 1763.
Nach Gaz. d. Beaux Arts 1894.

„Il ne savait pas se dire: c'est assez!" heißt es in der treffenden Charakteristik seines Freundes Cochin (Mém. inéd. 85). Von seinen Nachfolgern aber am Ende des Jahrhunderts könnte man mit gleichem Recht behaupten: Ils ne savaient pas se dire: c'est trop peu!

Etienne-Maurice Falconet (1716—91)

Der zweite, jüngere Hauptmeister des klassischen Louisseize ist ein Charakter ganz anderer Art. Dem bedächtig und langsam arbeitenden, kühlen Bouchardon tritt der temperamentvolle, kampfesfrohe, an inneren Widersprüchen reiche Falconet an die Seite, mit jenem vereint als Überwinder des Rokoko, doch zeitlebens in Wort und Tat der Todfeind jedes Klassizismus.

Falconet tritt, bezeichnend genug, als Schüler des Lemoyne auf den Plan. Wir haben oben seine Baigneuse mit der seines Lehrers verglichen und in ihr die reinste Ausprägung des vorklassizistischen Louisseize erkannt. In dieser Figur, wie in den meisten übrigen Werken seiner Hand (Abb. 77—82) vollzieht sich die Loslösung von dem Überschwang des Rokoko und die Wendung zu einem reineren plastischen Stil ohne jene innere Diskrepanz, die das klassizistische Element in die Arbeiten Bouchardons hineintrug. Darin besteht der erste Teil seiner

historischen Mission. Die zweite Haupttat seines Lebens ist die Schöpfung des größten plastischen Monumentalwerkes des 18. Jahrhunderts, der Bronzestatue Peters des Großen (Abb. 88). Die dritte: seine literarische Tätigkeit, die in den sechs Bänden seiner „Oeuvres" niedergelegt, mitten in den Blütetagen des internationalen Klassizismus den Lehren Winckelmanns blutige Fehde ansagt und dem Dilettantismus aller Kunstschriftsteller in allen wirklichen Lebensfragen der Kunst mit ungeschlachten, aber von „Wahrheiten" strotzenden Kernsprüchen zu Leibe geht.

Falconet beginnt seine Laufbahn als Epigone Pugets. Sein feuriges Bekenntnis zu diesem größten plastischen Genius des vergangenen Jahrhunderts haben wir oben vernommen (S. 32). Sein „morceau de réception" (Abb. 76), dessen Modell schon auf der Ausstellung des Jahres 1745 erschien, behandelt dasselbe Thema, wie das Versailler Hauptwerk seines Vorgängers, den „Milon von Kroton" (Abb. 45). In solchen, als Preisarbeiten besonders beliebten, dem Laokoon inhaltlich verwandten Bravourstücken lebten die noch immer triebkräftigen Keime des eben vergangenen Barock fort, nur daß die christlichen Märtyrer des jesuitischen Jahrhunderts im Zeitalter der Aufklärung fast ganz durch die leidenden Helden der Antike verdrängt wurden. Falconets Werk bedeutet trotz seines kleinen Maßstabes (etwa ein Drittel Meter Höhe gegen den überlebensgroßen Puget) eine Korrektur all der Fehler dieses Vorbildes. Nicht nur, daß der dort wenig glaubwürdige Vorgang hier durch das packende Motiv des Hinstürzens zu einer wirklich überzeugenden Katastrophe geworden ist, auch die Komposition in ihrer konzentrischen Anlage wirkt trotz des abgespreizten Beins weit organischer als der ganz zerklüftete Puget.

Aus diesen Regionen des barocken Virtuosentums wendet sich Falconet alsbald der eigentlichen Stoffwelt seiner Epoche zu, jenem Rokoko-Olymp, der im Gegensatz zu dem heroischen Louisquatorze die kleinen Götter der Antike zur künstlerischen Verklärung des eigenen Daseins heranzieht. Den Übergang bildet die „Musique" im Louvre (Abb. 77), die als Gegenstück zu der „Poésie lyrique" des älteren Adam (Abb. 61) ein Jahr vor dieser vollendet war (1751). Die noch heute in der räumlichen Nachbarschaft ihrer Aufstellung betonte Zusammengehörigkeit dieser beiden Arbeiten markiert mit besonderer Schärfe den Kontrast der beiden Stile, Rokoko und Klassizismus, deren Grenzscheide sie repräsentieren. Es sind dieselben Gegensätze im großen, die wir im kleinen beim Vergleich der Falconetschen Baigneuse mit der seines Lehrers nachgewiesen haben (S. 48) und hier nicht zu wiederholen brauchen. Die „Musique" zeigt deutlich, wohin sich Falconets Wege wenden. Er korrigiert das Rokoko und beschneidet dessen allzu üppige Triebe, ohne jedoch in die Pedanterie des Klassizismus zu verfallen. Erst in kleinen Formaten aber erreicht er jenen vollen Ausgleich der beiden feindlichen Elemente, der Arbeiten wie die köstliche Ledagruppe (Abb. 79) und die Camondo-Uhr (Abb. 80) zu den anerkannten Meisterschöpfungen des Louis-seize erhebt. Die Charakteristik dieses Stiles, die in der Einleitung (S. 9) gegeben wurde, mag angesichts dieser Werke dem

Abb. 76. Falconet: Milon von Kroton. 1745(54). Louvre.

Abb. 77. Falconet: La Musique (1751). Marmor, lebensgroß. Louvre. Giraudon phot.

Leser in die Erinnerung gerufen werden; was dort zum Lobe dieser duftigsten Blüte der französischen Dekorationskunst gesagt wurde, gilt auf plastischem Gebiet vor allem von dieser Kleinkunst des Falconet. Im besonderen möchte man, wenn ein Höhepunkt bezeichnet werden soll, der Ledagruppe mit der Polyphonie ihrer Achsen, der Melodik ihres Aufbaues und ihrer Umrisse die Krone innerhalb der gesamten plastischen Produktion des Louisseize-Stils zuerkennen. Trägt hier doch auch das Material (Sèvres) dazu bei, die innige Verwandtschaft von Stoff und Form und ihre restlose Verschmelzung als einen Vorzug vor den kostbareren Marmorarbeiten empfinden zu lassen.

Abb. 78. Falconet: Amour menaçant (1755[57]). Marmor, lebensgroß. Louvre.

Nur über die berühmteste dieser Arbeiten aus dem Zwischenreich von Kunstgewerbe und Plastik, die durch die Liberalität des Grafen Isaac Camondo trotz eines amerikanischen Millionenangebots (Pariser Weltausstellung 1900) der Stadt Paris erhaltene Grazien-Uhr (Abb. 80—82) mag hier noch ein Wort gesagt werden, weil dieses Werk, abgesehen von seinen hohen künstlerischen Qualitäten, den wichtigsten Anhaltspunkt zur Unterscheidung von „echt" und „unecht" in den mit „Falconets" allzu freigebig ausgestatteten öffentlichen und privaten Sammlungen (namentlich in Paris und London) bietet. Der Meister der Baigneuse verrät sich deutlich mit allen Merkmalen seines Stiles. Aus dem Sockel, der das Rokoko-Gewimmel der zwischen Wolken mit Rosen spielenden Putten in den strengen Rahmen eines Rechtecks bannt, spricht derselbe Geist, der den weiblichen Figuren die Schranken einer maßvollen Bewegung auferlegt. Dem weiblichen Körperideal der Zeit, die den Gegensatz einer mädchenhaften Gesamterscheinung mit den Reizen einer reiferen Entwicklung im einzelnen zu betonen liebte — man denke an Bouchers Nymphen — hat Falconet wie stets nur sehr bescheidene Konzessionen gemacht, vor allem unter strenger Vermeidung der bei Boucher stets ins Sinnliche übergehenden absichtlichen Betonung solchen Kontrastes. Bei aller äußerlichen Berührung — Falconet hat in Sèvres mehrmals nach Zeichnungen Bouchers modelliert („auf höheren Befehl", wie dies andere berühmte Plastiker der Zeit auch taten) hat zwischen dem Maler des „Cabinet secret" für Ludwig XV. und dem auch in seinem Lebenswandel fast asketisch gesinnten Schöpfer der Grazienuhr nie eine geistige Verwandtschaft bestanden. Eine Linie von der Reinheit des Rhythmus und dem klassischen Schwung der einen Rückfigur (Abb. 82) würde man im Oeuvre des eigentlichen Interpreten des weiblichen Schönheitsideals jener Tage ebenso vergeblich suchen, wie sie

Abb. 79. Falconet: Leda. Sèvres-Modell 1753. Nach Troude: Choix de modèles de Sèvres.

in der gesamten späteren Entwicklung der klassizistischen Plastik nicht wiederkehrt; Canovas Cantilenen sind weit süßlicher. Über das Verhältnis der Figuren zu dem kunstgewerblichen Teil und über die Bedeutung des Werkes in seinem dekorativen Gegensatz zu gleichartigen Arbeiten der folgenden Zopfperiode (Abb. 83) gibt die Einleitung und die dort gegebene Charakteristik der beiden Stilarten Aufschluß (S. 12).

Von der Popularität des „Amour menaçant" (Abb. 78) zeugen die zahllosen, schon bei Lebzeiten des Künstlers verbreiteten Repliken in allen nur erdenklichen Materialien und Größen bis zum Miniaturnippes herab. Auf Kupferstichen nnd Gemälden erscheint dieser Amor als Staffage (oft mit ihm beigelegten Voltaireschen Versen), dennoch tritt er an künstlerischem Wert zurück hinter die Bouchardonschen Kinder der Fontaine de Grenelle (Abb. 70) und das „Enfant à la cage" des Pigalle (s. unten). Er gewinnt, wie die Baigneuse, in der Verkleinerung, die die etwas konventionelle Formensprache der ganz (resp. halb-) lebensgroßen Originale verschleiert. — Über die Tätigkeit Falconets als Leiter der Modellierklasse in Sèvres und die schon angedeuteten komplizierten Fragen nach der Echtheit der vielen übrigen, unter seinem Namen gehenden Werke muß hier auf die ausführlichen Darlegungen in der Monographie des Verfassers (Straßburg, Heitz, 1908) verwiesen werden.

Falconet ist von den drei Hauptmeistern des klassischen Louisseize derjenige, der dem Rokoko am nächsten, dem Klassizismus am fernsten steht. Sowohl Bouchardon, wie Pigalle enden im „Zopf". Um so merkwürdiger ist die Tatsache, daß gerade dieser Antiklassizist dem Geist der damals noch völlig unbekannten hohen Antike näher gekommen ist als das ganze klassizistische Jahrhundert. Ein Blick auf die Vasenmodelle (Abb. 81) zeigt, welche klassischen Lösungen dieser Ketzer zu finden imstande war, der schon den Genossen seiner Spätjahre als ein rückständiger Barockkünstler galt. Ein Vergleich der mittleren Vase nach dem Entwurf Bouchardons ergibt dieselben Unterschiede, wie zwischen der „Baigneuse" Falconets und dem „Amor" jenes Meisters (Abb. 63). Man beachte besonders auch hier die eigentümliche, zwischen dem Temperament des Rokoko und der klassizistischen Reserve unentschieden schwankende Linien-Ornamentik der Bouchardonschen Vase; es ist dieselbe ermattende Kurve, die den Nerv des „Amor" und der „Fontaine de Grenelle" bildet (s. oben S. 53).

Mit der Kritiklosigkeit, mit der große Künstler oft ihren eigenen Geisteskindern gegenüber zu stehen pflegen, hat Falconet von dieser ganzen Tätigkeit als Kleinplastiker höchst geringschätzig gesprochen. In dem uns erhaltenen handschriftlichen Verzeichnis seiner Werke erwähnt er weder die Grazienuhr noch die Leda, noch seine ganze dreizehnjährige Tätigkeit in Sèvres mit einer Silbe. Dabei wissen wir aus Dokumenten, daß er auch mit Holzschnitzereien für Sitzmöbel und Entwürfen für Tafelservice sich beschäftigt hat. Er schweigt auch darüber und zählt nur die großen Werke, namentlich religiöser Plastik auf, die fast alle den Stürmen der Revolution zum Opfer gefallen sind. Was jedoch davon erhalten ist, die Dekoration zweier Kapellen in St.-Roch zu Paris, wo er in den Jahren 1753/62 (!) das uralte Bernini-Motiv der um eine Fensteröffnung gruppierten goldenen Strahlenglorie wieder aufnimmt und aus einer weit ausgedehnten Anlage von unbehauenen Steinblöcken einen Kalvarienberg auftürmt (Abb. a. a. O.), beweist, wie der in denselben Jahren in der zierlichen Kleinwelt von Sèvres sich bewegende Künstler im Grunde seines Herzens den alten Idealen des Barock treu geblieben war.

Unter diesem Gesichtspunkt bilden die Arbeiten in St.-Roch ein wichtiges Bindeglied zum Verständnis der inneren Entstehungsbedingungen des großen Hauptwerkes unseres Meisters, der Reiterstatue Peters des Großen in Petersburg (1766—78; Abb. 88). Es wäre nicht zu verwundern, wenn bei einem, ja außerhalb aller Wahrscheinlichkeiten liegenden Erlöschen der historischen Traditionen, im Hinblick auf die Grazienuhr oder die Baigneuse die „Unmöglichkeit" erklärt würde, daß der gigantische Wurf dieses Bronzereiters auf dem haushohen Granitblock aus dem Gehirn desselben Künstlers entsprungen sei, der mit subtiler

Abb. 80. Falconet: Grazien-Uhr. Um 1760. Louvre (Coll. Camondo). Marmor. H. 0,80 m.

Falconet Bouchardon Falconet

Abb. 81. Drei Vasenmodelle. I u. III aus Sèvres (nach Troude) II nach einem Original-Entwurf B's.

Abb. 82. Seitenansicht der Grazien-Uhr Falconets, s. Abb. 80.

Hand jene graziösen Mädchenkörper formte. Wunderbar genug bleibt die Sache immerhin auch für uns, aber die eben erwähnten barockisierenden Arbeiten in St.-Roch, die dem Reiterdenkmal unmittelbar vorangehen und vom Künstler selbst als Hauptwerke dieser Periode bezeichnet werden, weisen im Verein mit dem Jugendwerke des „Milon" und dem zeitlebens betonten Enthusiasmus für Puget, dem Autor des Petersburger Reiters seine historische Stellung innerhalb der französischen Plastik des 18. Jahrhunderts an. Er, der in der mittleren Periode seines Lebens neben Bouchardon als Mitschöpfer des klassischen Louisseize erscheint, trennt sich von diesem vornehmsten Vertreter der antikisierenden Richtung, indem er das Hauptwerk seines Lebens zu einem monumentalen Protest des Barock gegen den Klassizismus erhebt. Aus diesem Antagonismus erwachsen in den beiden größten Schöpfungen der französischen Monumentalplastik des 18. Jahrhunderts, den beiden Reiterdenkmälern Bouchardons und Falconets, zugleich die bedeutendsten Repräsentanten jenes so oft von uns betonten zeitlichen Parallelismus von Barock und Klassizismus, der das Jahrhundert beherrscht (vgl. die Beispiele in Abb. 58/59 und das auf S. 44 Gesagte). —

Die Geschichte des Reiterdenkmals weist zwischen dem Großen Kurfürsten Schlüters und dem Friedrich-Denkmal Rauchs eine Pause von anderthalb Jahrhunderten auf, die in erster Linie dem Zerstörungswerk der Großen Revolution zur Last fällt. Als einzige Erhebung in dieser Wüste steht, zeitlich genau in der Mitte, das Peter-Monument des Falconet, außer den unbedeutenden Denkmälern von Saly in Kopenhagen (Friedrich V.) und Larchevèque in Stockholm (Gustav Adolf) das einzige, das auf uns gekommen ist und, wie ohne Vorurteil gesagt werden darf, das weitaus wertvollste von allen. Für die Kenntnis der übrigen sind wir auf Stiche und Nachbildungen angewiesen, von denen jedoch nicht eine in uns die Überzeugung zu erwecken imstande ist, daß Unersetzliches verloren gegangen sei.

Die Hauptmeister von Versailles, Girardon und Coyzevox, haben sich dieser größten plastischen Aufgabe unterzogen, ohne daß der hohe Anlaß ihre Phantasiekräfte über die uns bekannte Note kühler Eleganz zu steigern vermocht hätte. Weder der in dem Stich von Thomassin und einigen Resten der Sockelreliefs erhaltene „Louis XIV" von Coyzevox in Rennes (vollendet 1695), noch das vier Jahre später von Girardon auf der Place Louis-le-Grand, dem heutigen Vendôme-Platz, in Paris, errichtete Werk, dessen Hauptfigur in mehreren, vom Künstler selbst verfaßten Verkleinerungen (Louvre, Versailles, Dresden u. a. O.) auf uns gekommen ist (Abb. 84), reichen künstlerisch nur entfernt an die grandiose Schöpfung des gleichzeitigen Großmeisters des deutschen Barock in Berlin heran. Desjardins Modell für Lyon (Mus. v. Versailles, Alinari 25597), von geringeren Arbeiten zu schweigen, kommt über ein Parade- und Zirkusmotiv nicht hinaus, wie des genialen Puget Relief in Marseille (Auquier p. 109) eine Enttäuschung für jeden bietet, der einen Ersatz für das verlorene Modell jenes großen Denkmals erhoffte, das der Künstler in seiner Vaterstadt geplant hatte (s. oben, S. 33).

Das Rokoko bringt Lemoynes Statue Ludwigs XV. in Bordeaux (1731/43), von dem der hier abgebildete Stich (Abb. 85) aus Pattes „Monuments érigés à la gloire de Louis XV" (1765) und eine Bronzereduktion des Reiters im Museum von Bordeaux eine wenig vorteilhafte Meinung erwecken. Der Lehrer Falconets, der ein Menschenalter später das Modell seines Schülers mit rührendem Enthusiasmus begrüßte (Diderot, Oeuvres XVIII, 222), zeigt in diesem Hauptwerk ein unerquickliches Zwitterprodukt von Rokoko und Klassizismus. Das tänzelnde Roß mit den kokett eingeknickten Füßen und der frisierten Mähne steht zu dem antikrömisch drapierten König in demselben Kontrast, wie die malerischen und ganz unorganisch angehäuften Eckdekorationen zu der sonstigen pedantischen Geometrie des Sockels.

Abb. 83. Bronze-Uhr des späten Louis-seize-Stils (Pariser Weltausst. 1900).

Den Klassizismus, in der Nuance des Zopfes, vertritt der uns schon bekannte Louis XV des Bouchardon auf dem Konkordienplatz (Abb. 87), dessen Replik wir in Abbildung 74 vorführten. Was von jener galt, gilt in noch höherem Maße von dem Gesamtwerk. Es ist im wesentlichen ein Produkt der Opposition gegen das Rokoko. Bouchardons obenerwähnte Antipathie gegen Lemoyne (S. 56), dessen Werk er „maniéré" fand, können wir wohl verstehen, ohne deshalb zu verkennen, daß seine eigene Leistung, dem Resultat nach betrachtet, nur die Vermeidung der Fehler seines Vorgängers bedeutet. Überwiegt dort der Hang zum Dekorativen, so wird hier durch das Zuviel des Verstandesmäßigen jedes Leben ertötet. Selbst das Karyatidenmotiv wird nicht mehr als Funktion erfaßt, sondern als ein bloßes Unterschieben figürlicher Stützen vorgeführt, die ohne jeden aktiven Inhalt und ohne Beziehung zur Hauptfigur bleiben — die alte uns bekannte Tendenz zur Isolierung der Glieder, die den Klassizismus charakterisiert. (Für die gegenteilige Anschauung des Barock sei an die Sockelfiguren des Schlüterschen Kurfürsten erinnert, wie andererseits die hier zuerst auftauchenden Kennzeichen der klassizistischen Monumentalplastik sich bis tief ins 19. Jahrhundert — Rauchs Friedrich-Denkmal und zahllose andere — fortsetzen. In Rietschels Wormser Luther-Denkmal ist das äußerste Stadium dieses dekorativen Zersetzungsprozesses erreicht.) Aus derselben Quelle stammt die Loslösung der ornamentalen Bestandteile, namentlich der Reliefs und der Girlanden von der Masse des Sockels, dem sie, im Gegensatz zu der organischen Verschmelzung des Louisseize in Bouchardons früheren Werken (Reliefs der Fontaine de Grenelle, Abb. 70), jetzt, in seiner Zopfperiode, aufgeheftet und mit stark betonter Abgrenzung durch mehrfache Rahmung als Sonderglieder, auch im Material, gegenübergestellt werden — der Beginn jenes Prozesses, der dann im Empire zur völligen Loslösung und Kontrastierung von Ornament und Fläche führt (s. die Einl.). Die konsequente Folge dieses verstandesmäßig, unsinnlich operierenden Stiles ist die Abtötung des Gefühls für die reale Wirklichkeit der einzelnen Bestandteile der Darstellung. Bei den Karyatiden fällt der Gedanke an lebendige Wesen, deren Rücken mit den stahlharten Kanten des Sockels in Berührung geraten könnte, fort und, bis

Abb. 84. Girardon: Reiterfigur vom ehem. Denkmal Ludwigs XIV. a. d. Vendômeplatz (1699). Nach d. kl. Originalkopie in Versailles.

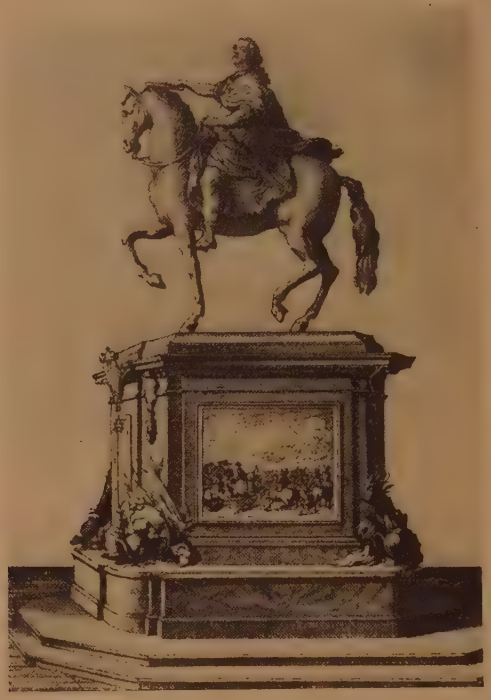


Abb. 85. J.-B. Lemoyne: Denkmal Ludwigs XV. in Bordeaux (zerst.). — 1731—43. Nach dem Stichwerk von Patte (1765).

Abb. 86. Falconet: Peter der Große. Petersburg (1766—78). II. Ansicht (s. Abb. 88).

Abb. 87. Bouchardon: Denkmal Ludwig XV. in Paris (zerst.). — 1748—62. Nach Patte.

Abb. 88. Falconet: Reiterdenkmal Peters des Großen in Petersburg (1766—78[82]).

auf einige unverarbeitete Reste des vorangehenden Modellstudiums, namentlich in der vorderen linken Figur, tritt an die Stelle des sinnlichen Realitätsdranges des Barock die Umsetzung der menschlichen Figur in die abstrakte architektonische Stütze. (Auch hier ist das äußerste Stadium dieser Unsinnlichkeit des Klassizismus erst im 19. Jahrhundert und außerhalb Frankreichs erreicht worden: Rauch schneidet den Löwen am Sockel seines Max-Joseph-Denkmals in München skrupellos die halbe Hinterpartie fort und läßt die verstümmelten Glieder aus dem Sockel hervorragen.)

So zeigt der „Louis XV" des Bouchardon die Vollendung jenes klassizistischen Erstarrungsprozesses der Formenwelt des Rokoko, den wir in dem Denkmal Lemoynes in seinen Anfängen beobachten konnten. Wenn sein Werk so recht nach dem Herzen der führenden kritischen Autoritäten des neuen Klassizismus war, so kommen uns heute statt der Hymnen, die ihm bei seiner Enthüllung gesungen wurden, eher die Verse aus jenem Spottlied in den Sinn, das bald darauf das an der Schwelle der Revolution stehende Volk von Paris vor dem Monument anstimmte: „Il est ici comme à Versailles — Toujours sans cœur et sans entrailles." —

Drei Jahre nach Enthüllung dieses Denkmals zeichnete Falconet im Zimmer seines Freundes Diderot auf den Tisch die erste Skizze seines Peter-Monuments (Abb. 88). Der Name des „Jean-Jacques de la sculpture", den ihm Diderot, halb im Scherz und im Hinblick auf die vielen Ecken und Kanten im Charakter des von ihm zärtlich geliebten Bildhauers beigelegt hatte, gewinnt angesichts dieses grandiosen Wurfs höhere Bedeutung. Wenn man zu ihm aufblickt von der Statue Bouchardons, so ist es, als wenn ein Hauch frischer Gebirgsluft in die dumpfe Atmosphäre einer Schulstube hineinbliese. Das seiner Zeit „unmoderne", wie ein Rückschritt in die Vergangenheit wirkende Werk ist für die Nachwelt das lebendige geblieben.

Der Gedanke des sich bäumenden Rosses ist ein alter Besitz der barocken Monumentalplastik; dennoch ist die Gestalt, die er bei Falconet gewonnen hat, weit entfernt von den virtuosen Reiterkunststücken der Vergangenheit. Die Erinnerung an die Manege, die selbst bei den besten Leistungen dieses Genres nie ausbleibt, will sich hier nicht einstellen, da die Glaubwürdigkeit und innere Notwendigkeit des Vorganges durch die Einheit des Sockel-Gedankens mit dem Reitermotiv augenfällig zum Ausdruck gebracht wird. Doppelt bewundernswert wird hier das trotz dieses gewagten Motivs erreichte Übergewicht des Reiters über das Roß, das zum Teil durch dieselben Kunstmittel zustande gekommen ist wie bei den damals völlig vergessenen beiden großen Reiterdenkmälern der Frührenaissance (strenge Vertikale, geschlossene Silhouette, Gegenwendung des Kopfes, Diagonalmotiv des Schwertes). Auch dem vorwärts gerichteten historischen Blick gewährt der über dem Nationalkostüm klassisch drapierte Idealmantel, als Kunstmittel zur formalen und geistigen Steigerung der Hauptfigur, eine Überraschung. Erfährt man dagegen, daß sich im Lauf des folgenden Jahrhunderts auf dem sumpfigen Boden die Basis um ein Beträchtliches gesenkt hat, wodurch der Impetus des anstürmenden Reiters viel von seiner ursprünglichen Kraft eingebüßt hat, und nimmt man hinzu, daß der nach der Abreise des Künstlers falsch eingesetzte rechte Arm eine gewisse Lahmheit in das Motiv hereingebracht hat, so wird man zur Beurteilung der erheblich schwächeren Ansicht der rechten Seite den richtigen Standpunkt gewinnen (Abb. 86). Hier zeigt sich in der brüchigen Behandlung der Gewandfalten über den Beinen und den allzu zierlichen Füßen die Gewalt, mit der auch dieses ungestüme Talent in die Schranken der Stilgesetze der eigenen Epoche zurückgedrängt wurde. Verschleiert, doch unverkennbar tauchen die Umrisse der „Musique", des „Amor", der „Baigneuse" in unserer Erinnerung auf. Es ist dieselbe zaghafte,

im Vorwärtsdrang scheinbar erstarrte Bewegung, die hier wie dort den charakteristischen Rhythmus der Falconetschen Plastik ausmacht.

Dagegen repräsentiert das Pferd, für sich genommen, nach dem Schlüterschen die bedeutendste Lösung, die das Motiv fast während zweier Jahrhunderte gefunden hat. Zwischen den wilden Reiterepisoden, in denen das Barock zu schwelgen pflegte, und den gesitteten Paradepferden klassizistischer Observanz, wie sie die Zeit von 1750—1850 zu liefern pflegte, hält der feurige Renner des Falconet die glückliche Mitte. Das gilt sowohl vom Motiv wie von der Detailbehandlung, die sich gleich fern von naturalistischen Extravaganzen wie von akademischer Leere hält und eine gewisse Großzügigkeit aufweist, die nicht nur im Hinblick auf die gleichzeitige Leistung Bouchardons imponierend wirkt. Der alte Abguß des Pferdekopfes in der Ecole des Beaux-Arts zeigt, wie nahe abermals der Antiklassizist Falconet innerhalb der Schranken der eigenen Zeit dem Ideal der Antike gekommen ist. (Abb. in der zitierten Monographie.)

Nichts ist charakteristischer für die divergierende Geistesrichtung der beiden, kunstgeschichtlich so engbenachbarten Begründer der Louisseize-Plastik als die künstlerischen Vorbereitungen, die sie, ein jeder nach seiner Art, für diese größte Aufgabe ihres Lebens trafen: Bouchardon wählt sich ein exquisites arabisches Zuchtpferd vornehmsten Stammbaums, dessen Sanftmut und Gelehrigkeit er zu rühmen nicht müde wird, nimmt ein paar hundert Einzelstudien davon auf und studiert die gesamte gedruckte Literatur über Anatomie und Proportion des Pferdes — Falconet hält sich überhaupt nicht an ein einzelnes Modell, sondern läßt sich von den Offizieren aus der Umgebung der Kaiserin auf ihren feurigsten Rennern das Motiv des sich bäumenden Pferdes zu unzähligen Malen vor Augen führen.

Die gleiche antipodische Gesinnung offenbart der Sockel: der subtile Bouchardon, der schon bei seinem Reiter nur die eine Sorge vor der „pesanteur inséparable de tout ce qui est trop colossal" kannte, verfaßt einen elegant abgezirkelten Unterbau aus präzis geglätteten Marmorplatten mit Karyatiden, Emblemen und Reliefs — Falconet greift zu einem Motiv, das uns heute wie ein gigantischer Protest gegen alle Vernünftelei und allen Schematismus erscheint, jenen riesigen, anderthalb Millionen Kilogramm schweren Monolithen, der nach jahrelangem Suchen in den Wäldern an der Bucht von Kronstadt von einem Bauern aufgefunden und mit ungeheuren Mühen und Kosten nach Petersburg geschleppt wurde. In einem mächtigen Folianten hat der leitende Ingenieur der Expedition, der Grieche Lascaris-Carburi, die Geschichte dieses Unternehmens veröffentlicht, das erst nach zweijähriger Arbeit von Erfolg gekrönt wurde. „An Tollkühnheit grenzend", lautete die Inschrift auf der Medaille, die auf Befehl der, aller Genialität enthusiastisch huldigenden Kaiserin zum Andenken an das damals unerhörte Unternehmen geprägt wurde.

Die Skepsis, mit der man in Paris die Fortschritte des Denkmals verfolgte, spiegelt das Erstarken der klassizistischen Kunstbewegung wieder, deren Protest gegen diesen Spätling des Barock deutlich vernehmbar ist: „J'ai trouvé un artiste," erzählte der Künstler später selbst, „homme d'esprit et habile peintre, qui m'a dit en plein Palais-Royal que je ne devais pas donner pour base à mon héros cette roche emblématique, parce qu'il n'y avait pas de rochers à Pétersbourg. Croyait-il qu'il y poussât des piédestaux carrés et profilés?" Damit hat Falconet selbst die ganze Kluft der Denkungsweise, die ihn von seinem Rivalen Bouchardon trennte, gekennzeichnet. Die Kühnheit des Gedankens ist damals eher in dem unkultivierten Rußland als in dem Paris des beginnenden Klassizismus gewürdigt worden. Das gilt auch von der unmittelbaren „Nachwelt des Künstlers", der Generation vom Anfang des neuen Jahrhunderts. Aus Deutschland ertönt die Stimme eines der großen geistigen Führer der Nation. Herder, der in seinen früheren Zeiten oft Worte warmer Anerkennung für Falconet gefunden hatte,

läßt sich in der „Adrastea“ von 1801 folgendermaßen über das Petersburger Monument vernehmen:

„Laß andere heldenmäßig den Felsen hinaufgaloppieren, Peter nicht also, wenn die Statue ein Sinnbild seines Charakters und Lebens sein soll... Je höher die Statue des Helden steht, desto kleiner wird er; der weit hergeschaffte Fels müßte gesprengt werden... Seine Kleidung sollte ein Panzer sein; in die Hand bekäme er eine Rolle, worauf die Karte seines Reiches und der Riß Petersburgs gezeichnet stände... Diesen Riß zeigte er vor mit seitwärts gewandtem Gesicht, als ob jemand, sein Freund oder Feind, neben ihm stünde und er ihm ruhig ins Antlitz schaute... Zu Füßen legte ich ihm den Lorbeer mit Degen, Hirschfänger, der Dubina und allerlei mathematischen Instrumenten, durch die er schuf und wirkte. Auf eben dem Postament, ihm zur Seite, stünde der russische Adler, in der Klaue den Blitzstrahl; in Peters volles Haar aber schlänge ich das Eichenlaub, die Bürgerkrone... Auf keinen freien Platz, wohin, zumal unbedeckt, die Statue nicht gehört, sondern in eine Rotunde stellte ich ihn. Da stünde Peter, wie in der vatikanischen Rotonda Apollo unter den Musen, charakteristisch gebildet. Katharina II. säße ihm gegenüber. Die Geschichte des Jahrhunderts erfüllte zur Hälfte diese Rotonda, die andere Hälfte bleibt kommenden Zeiten.“

Die Geschichte der beiden Reiterdenkmäler Bouchardons und Falconets ist von genereller Bedeutung für die gesamte Kunstentwicklung Europas an dieser Grenzscheide zweier Zeitalter. Aus den eben vernommenen Worten Herders spricht die neue Weltanschauung, die in den Werken der bildenden Kunst nicht rein künstlerische, sondern vor allem geistige Werte sucht, an die sie Gedanken und Gefühle knüpfen kann — jene Kunstanschauung, die vorwiegend literarisch orientiert, übersah, daß eine neue Formenwelt nicht auf dem abgekürzten Wege der Anlehnung an noch so hohe Vorbilder, sondern, wie es hundert Jahre später geschah, einzig aus einem mühsam und schrittweise erkämpften neuen Verhältnis zur Natur erblühen konnte. Die todbringende Gefahr dieser Mißachtung des Naturstudiums, die schließlich, namentlich im deutschen Klassizismus, zur offenen Absage an jedes Modellstudium führte (Carstens, Thorwaldsen), ist damals von niemandem aus der hundertköpfigen Schar der offiziellen Kunstschriftsteller geahnt worden. Als einziger Sehender unter den Blinden steht der Schöpfer des Petersburger Reiterdenkmals da, der noch vor der Enthüllung seines großen Lebenswerkes wieder nach Paris zurückgekehrt war, hier aber den Meißel nicht mehr berührt hat, sondern das letzte Jahrzehnt seines Lebens einem erbitterten, wenn auch fruchtlosen literarischen Feldzug gegen den Götzen „Klassizismus“ zu widmen begann.

Falconets, in sechs Bänden erschienene, heute wohl völlig vergessene Schriften (erste Ausgabe 1781, spätere 1785, 1787 und 1808) eröffnen einen rücksichtslosen Kampf gegen die damals um sich greifende kritiklose Vergötterung jeder, auch der minderwertigsten Antike als solcher, wie gegen den Dilettantismus der Kunstschriftsteller aller Zeiten, von den als unanfechtbare Autoritäten verehrten Alten, namentlich Cicero und Plinius, an bis auf die Modernen (Voltaire, Shaftesbury, Winckelmann, Lessing u. a.). Daß die in der Diktion nicht gerade geschmeidigen, von Exkursen überladenen und mit Sarkasmen überreich gewürzten ketzerischen Proteste Falconets gegen das neue Evangelium der Zeit nur den Spott und Hohn der zünftigen Kunstskribenten erregten, war selbstverständlich. Den wertvollen Gewinn an sachlicher Erkenntnis und oft wahrhaft befreiender Kunstweisheit aus der rauhen Umhüllung hervorzuziehen, gab sich niemand die Mühe. So blieben denn diese Kundgebungen eines ebenso heißblütigen wie scharfsichtigen Temperaments für Mit- und Nachwelt verloren. Hier näher auf sie einzugehen ist nicht der Ort, zumal der Verfasser dieser Aufgabe in seiner Monographie genügt zu haben glaubt. Wer sich die Mühe gibt, in diesen Schriften zu blättern, wird in Falconet einen letzten Warner an der Schwelle einer Zeit erkennen, die ihre künstlerische Selbständigkeit einer großen, aber verhängnisvollen Idee aufzuopfern sich anschickte.

Diderot erzählt einmal, wie er bei der Betrachtung der Konkurrenzarbeiten um den Prix de Rome des Jahres 1765 seinem Freunde Falconet sein Erstaunen geäußert habe über die „Kraft im Ausdruck“ und den „Charakter“ der Arbeiten, die aus den Händen „neunzehn- und zwanzigjähriger Knaben“ hervorgegangen seien. Falconets prophetische Antwort lautete: „Attendez-les dans dix ans d'ici, et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela.“

III. Der Naturalismus:
Jean-Baptiste Pigalle (1714—85)

„C'est la nature vivante, animée, passionnée, que la sculpture doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre," lautete eine der kräftigsten Antithesen Falconets gegen den Klassizismus. Kein Plastiker seiner Generation hat diese Mahnung treuer befolgt als Pigalle, der mit Falconet verfeindet, dennoch zeitlebens einen warmen Bewunderer seiner Kunst in ihm gefunden hat.

Abb. 89. Pigalle: Merkur. 2. Ansicht; vgl. Abb. 91.

Pigalle ist durch den Berliner „Merkur" und das Straßburger Grabmal des „Maréchal de Saxe" in Deutschland der populärste der drei Hauptmeister der Louisseize-Epoche geworden. Jedoch pflegt der Gedanke an das letztgenannte Werk das Wohlwollen, das das erstere sich erworben, fast gänzlich zu ertöten. Die übrigen in Frankreich befindlichen Werke sind bis auf einige ausgezeichnete Porträtarbeiten (Abb. 121) wenig danach angetan, den Enthusiasmus des modernen Betrachters zu entfachen. Man wird bei diesem urwüchsigen Talent, das der Natur näher zu Leibe gerückt ist als irgend einer seiner unmittelbaren Vorgänger, das Gefühl nicht los, daß es hundert Jahre zu spät oder zu früh auf den Plan getreten ist.

In Pigalles Werken streiten sich Rokoko und Klassizismus um die Seele eines Naturalisten, der vergeblich versucht, zwischen den beiden feindlichen Extremen einen Ausgleich zu finden. Einmal in seinem Leben ist ihm die Vereinigung des Unvereinbaren geglückt; seine ganze übrige Produktion zeigt einen ihm selbst und den Mitlebenden verborgenen tragischen Kampf einer starken Persönlichkeit mit den Tendenzen der Zeit.

Jenes vereinzelte Werk ist eine Jugendschöpfung, der „Merkur" (Abb. 91), dessen Auswanderung nach dem Sanssouci Friedrichs des Großen im Jahre 1750 dem freigebigen Ludwig XV. den Vorwurf des mangelnden Patriotismus von seiten der Pariser Kunstfreunde eintrug. Wir können diese Entrüstung noch heute verstehen. Es war eine besonders glückliche Stunde, die dieses Werk ins Leben rief, das ebenso frei von der Willkür des Rokoko wie von der Pedanterie des Klassizismus, die positiven Qualitäten der beiden feindlichen Stile in sich vereinigt. Vor der Jahrhundertmitte entstanden, gehört der „Merkur" noch jener Epoche an, die wir als die edelste Verkörperung des französischen Kunstgeistes zu charakterisieren versuchten: dem klassischen Louisseize (Modell 1744).

Es ist der Moment dargestellt, wo sich der Göttersohn auf wolkigem Felsensitz niedergelassen hat, um sich zu jenem Fluge zu rüsten, den er im Beginn des Psychemythus auf Geheiß der Venus unternimmt. Die Plastik des Barock kennt kein zweites Werk, in dem ein ähnlich komplizierter Kontrapost mit derartiger Leichtigkeit und selbstverständlicher Sicherheit zum Träger des kompositionellen Gedankens gemacht wurde. Die Gesetzmäßigkeit des Gesamtaufbaues wirkt um so imponierender, als sie, fern von jedem akademischen Schematismus, ein überreiches Gefüge von Achsen im Gleichgewicht hält. Dementsprechend herrscht in der Formengebung ein von Pigalle selbst nie wieder erreichtes Gleichmaß zwischen barocker Naturfreude und klassizistischer Reserve. Die Meisterschaft des Anatomischen sowohl wie die lebensprühende Behandlung der Epidermis gehen weit über alles hinaus, was das 18. Jahrhundert an Darstellung des Nackten geleistet hat. [Die Hauptansicht auf Abbildung 91 ist hier maßgebend, während die zweite (Abb. 89) die Lichtkontraste übertreibt; sie zeigt dafür

Abb. 90. Pigalle: „Enfant à la cage." 1750. Marmor. Paris, Louvre. — Giraudon phot.

deutlicher die künstlerische Abstammung des Meisters: es ist der Schüler Le Lorrains, des Schöpfers der Sonnenrosse (Abb. 57), der hier zu uns spricht: dasselbe dionysische Temperament, das eine wogende Flut aus der Tiefe quellender Formen an die Oberfläche wirft.]

Der „Merkur" bedeutet für Pigalle und seine Zeitgenossen den Anfang einer künstlerischen Ruhmeslaufbahn, für uns zugleich ihr Ende. Weder die als Gegenstück bestellte, aber viel konventioneller geratene Venus (jetzt ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum), noch die ganze Reihe der folgenden, nicht übermäßig zahlreichen Werke kann in uns die schon oben geäußerte Meinung erschüttern, daß hier ein ursprüngliches Talent von starker Eigenart durch die Ungunst der Zeitumstände in seiner natürlichen Entwicklung gehemmt wurde. Schon das zwei Jahre nach Vollendung des „Merkur" entstandene „Enfant à la cage" (Abb. 90) zeigt die disparaten Qualitäten, an deren gewaltsamer Vereinigung das Pigallesche Können scheiterte. Ein Naturalist ersten Ranges, der in der Darstellung der spezifischen Qualitäten dieses frühen Entwicklungsstadiums des Kinderkörpers eine Meisterschaft entwickelt, wie wir sie sonst nur in der italienischen Frührenaissance oder in unseren Tagen zu finden gewöhnt sind, bringt sich selbst um die Früchte seines Erfolges, indem er, statt nach einem einfach-naiven Motiv zu greifen, sich dem Zeitgeschmack zuliebe auf eine kleine „Szene" mit literarisch-sentimentalem Einschlag einläßt, die ihn außerdem zu dem plastischen Nonsens des hölzernen Käfigs zwingt. Dem ganz auf das Pathetische gestimmten Pigalle fehlt durchaus die Naivität und Leichtigkeit, die solche Themata des Rokoko verlangten; hier hat die weit konventionellere Formensprache Bouchardons (Abb. 70) und Falconets (Abb. 78) viel glücklichere und harmonischere Lösungen gefunden. Wo er diese Tonart gar auf Vorwürfe größeren Umfangs zu übertragen versucht, wie in der „L'amour et l'amitié" genannten Gruppe des Louvre, merkt man ihm trotz der reizvollen Einzelheiten die innere Unfreiheit an („le mulet de la sculpture" hatten ihn einst die lockeren Kumpane seiner römischen Studienjahre wegen der Schwerfälligkeit seiner Arbeitsweise getauft). Und ebenso wie hier dem Rokoko gegenüber, fehlt ihm in seinen Spätwerken die innere Kraft, dem immer stärkeren Ansturm der klassizistischen Weltanschauung standzuhalten. Die literarische Tendenz, die schon im „Enfant à la cage" den besten Teil seiner Bemühungen untergraben hatte, verhinderte schließlich gänzlich den Aufstieg zur Höhe eines freien, stilsicheren Schaffens.

Die letzten Ruhestätten irdischer Machthaber und Helden in ein großes Schaugepräge für Mit- und Nachwelt zu verwandeln, war eine alte Gepflogenheit des Barock. Die ganz auf Sinnenrausch und Ekstase gegründete Kunst der Gegenreformation machte an diesen Stätten, deren Stille man in Zeiten ernsterer Gesinnung durch kein lautes Wort zu trüben wagte, ebensowenig halt, wie sie die Heiligtümer der kirchlichen Andacht mit dem Prunk einer raffinierten Augenkultur auszustatten pflegte. Doch die Tage, da das Genie Berninis in den kühnen Konzeptionen und farbigen Reichtümern seiner Papstmonumente, trotz aller zerstreuenden Einzelwirkungen, Komplexe von dekorativ einheitlicher Wirkung zu schaffen

Abb. 91. Pigalle: Merkur. 1748. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

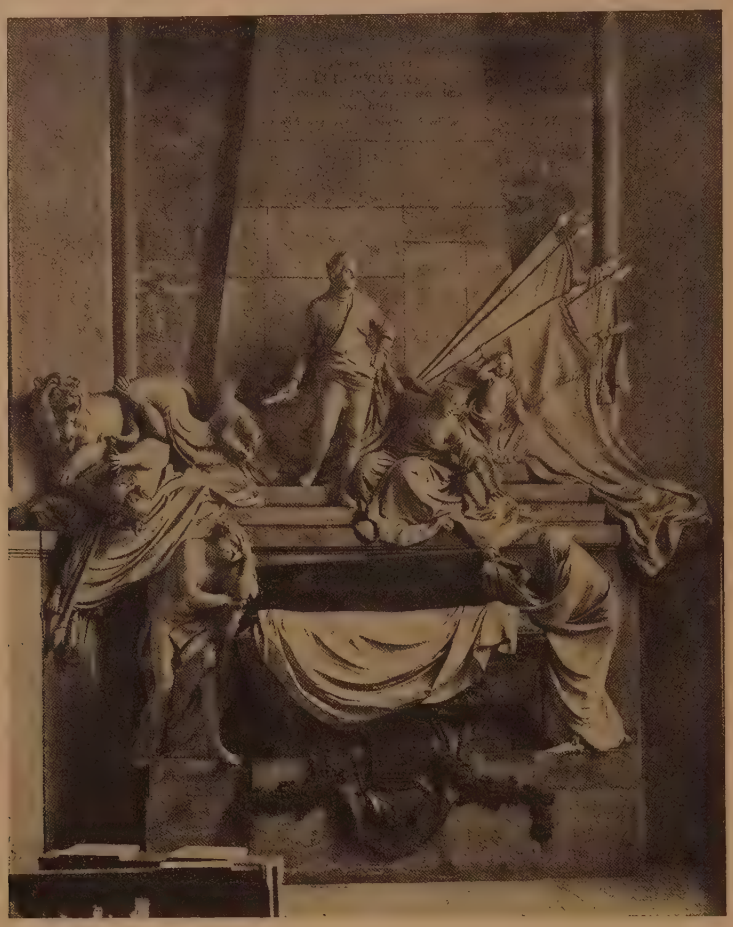


Abb. 92. Pigalle: Grabmal des Marschall Moritz von Sachsen. 1753—70. Straßburg, Thomaskirche.

wußte, waren längst vorüber. Die feierliche, aber frostige Grandezza der klassizistischen Kardinalsgräber des Louisquatorze andererseits (Abb. 34 u. 36) erschien dem Rokoko als altmodisch und langweilig. Die französische Grabmalkunst des 18. Jahrhunderts zeigt eine zunehmende Verwilderung des dekorativen Stilgefühls, und je mehr man sich der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nähert, ein Eindringen der gedanklichen Elemente, die als stilverwirrende Fremdkörper den allmählichen Verfall herbeiführten. Die Allegorien, ursprünglich als assistierende Bestandteile des Gesamtwerkes aufgefaßt und als vorbereitende und steigernde Faktoren für die Hauptfigur intendiert, werden zu Protagonisten, die aktiv in die Handlung eingreifen. (M.-A. Slodtz, Grabmal des Languet de Gergy in St. Sulpice; Roubillacs Denkmäler in London u. a.)

Den Höhepunkt dieser Entwicklung, besser gesagt das Ende dieses Abstiegs zur stilistischen Anarchie, bildet das Pigallesche Monument in Straßburg (Abb. 92). Hier wird ein ganzes Drama aufgeführt, dessen Inhalt der Künstler selbst in einem ausführlichen Programm seinen Zeitgenossen interpretiert hat.

Das in seinem Motivenschatz keineswegs originelle und schon von Bouchardon im Mau-

Abb. 93. Pigalle: Grabmal des Grafen D'Harcourt. Beg. 1774.
Paris, Notre-Dame. — Alinari phot.

soleum des Kardinals Fleury (1743) und in anderen Grabmälern der Zeit vorbereitete Werk versucht zwei ewig unversöhnliche Mächte zu einem Kompromiß zu zwingen. Das hohe Pathos des klassizistischen Gedankens ließ sich nicht ungestraft mit Rokokoallüren durchsetzen. Selbst für das unkultivierteste Auge klafft ein unüberbrückbarer Widerspruch zwischen der asketischen Monumentalität der Pyramide und dem Faltengeplätscher der Fahnentücher auf der rechten, wie der turbulenten Menagerie auf der linken Seite, zwischen der strengen Führung der gradlinigen Architekturformen und dem willkürlich geworfenen Durcheinander der Tiergruppe, die das ganze Gebilde zerreißt, statt es nach außen abzuschließen. Und ebensowenig will unter den menschlichen Wesen die frostige Rhetorik der Figuren am Sarkophage mit der Koketterie der trauernden „France" auf den Stufen der Pyramide sich vereinigen. Diese marmorne Actrice ist überhaupt trotz ihrer technischen Qualitäten die Haupturheberin der Dissonanzen in diesem Ensemble. Nähme man sie, die als Verbindungsglied zwischen der oberen und der unteren Region gedacht ist, zugleich mit dem übrigen Rokokoapparat rechts und links heraus, so gewänne man aus den drei Hauptfiguren ein vortreffliches Dreieck, dessen Lücken und Löcher vielleicht weniger schmerzlich empfunden würden, als diese Füllung.

In den Spätjahren des Künstlers schwinden die Rokokoelemente. Den fortschreitenden Läuterungsprozeß im Sinne des Klassizismus zeigt das Grabmal des Grafen D'Harcourt in Notre-Dame (Abb. 93). Der Aufbau wird vereinfacht, die Überschneidungen möglichst vermieden; den durchlaufenden Horizontalen fällt die Hauptaufgabe der Gliederung zu; die noch immer vorhandene Freude an reicher Gewandung tritt nicht mehr, wie im Straßburger Monu-

Abb. 94. Pigalle: Voltaire. 1776. Marmor. Paris, Institut. — Giraudon phot.

ment, in rauschendem Seidengefältel, sondern in großen Parallelfalten mit starker Silhouettenwirkung zutage. Das farbige Spiel des verschiedenen Marmormaterials mit der Bronze wird auf eine Zweiheit beschränkt. Zu den alten Motiven des Leichnams im geöffneten Sarkophag und dem Totengerippe, die beide schon im Louisquatorze vorkommen (so in Tubis und Collignons Grabmal der Mutter Lebruns), tritt als neues der Genius mit der gesenkten Fackel: ein Vorläufer der bekannten Genien Canovas, für dessen Christinengrabmal dieses Pigallesche Monument auch in kompositioneller Hinsicht das nächste Verbindungsglied mit dem Rokoko bildet. So erscheint das Hauptmotiv der in paralleler Richtung an den Hauptkomplex angeschobenen Figur der trauernden Gattin in seiner architektonischen Isolierung als eine Vorahnung der Canovaschen Klagegruppen und gehört, im Gegensatz zu den noch dekorativ gebundenen Sarkophagfiguren des Straßburger Grabmals bereits zu den wichtigsten Symptomen jenes von uns mehrfach betonten dekorativen Zersetzungsprozesses des Klassizismus (vgl. das gelegentlich des Bouchardonschen Reiterdenkmals auf S. 63 Gesagte).

In dem Alterswerk des nackten Voltaire (Abb. 94) endlich erleidet das Pigallesche Bestreben, den Naturalismus mit klassizistischer Monumentalität zu verschmelzen, völligen Schiffbruch. Wir wundern uns nicht, daß der abstruse Gedanke schon in den Entstehungsjahren des Werkes selbst bei Kritik und Publikum auf Widerspruch stieß. Das kleine Modell dieser im Hause der Madame Necker von Angehörigen der Geistesaristokratie Frankreichs vorbereiteten Huldigung (Abb. 94a) ist schließlich nichts als eine mit unerbittlichem Naturalismus und verblüffender Virtuosität durchgeführte Studie eines „Ecorché" (Muskelmannes), deren mühsam gewonnene Resultate dann in der großen offiziellen Redaktion zugunsten einer geistigen Steigerung und Stilisierung im Sinne des Klassizismus wieder preisgegeben wurden: dasselbe Verfahren, das uns später bei den Großmeistern des Klassizismus auf Schritt und Tritt begegnet (so in der Petersburger Vorstudie zur Pauline Borghese des Canova, dem Marat des David u. a.). In unserem Falle trägt dann noch die Anbringung eines alten Inventarstückes des Barock, des riesigen flatternden Schriftbandes zwischen den Knieen dazu bei, den Eindruck der Stillosigkeit bis zur Unerträglichkeit zu steigern.

Abb. 94a. Tonskizze zu 94. Orléans. (Nach Gaz. d. B. Arts 1896.)

Daß es sich bei diesem Niedergang nicht um ein Sinken der plastischen Kräfte handelt, sondern um die Unüberwindlichkeit der klassizistischen Strömung, beweist das letzte Werk des Meisters, das 1784 als Gegenstück zum „Enfant à la cage" entstandene „Enfant à l'oiseau" im Louvre, das jenes Frühwerk an Feinheit und Meisterschaft der naturalistischen Durchbildung noch übertrifft (Abb. in „Les Musées de France" ed. Vitry 1911).

Auf der Place Royale hinter der Reimser Kathedrale steht das Denkmal Ludwigs XV. Das Original der Königsstatue selbst ist der

Revolution zum Opfer gefallen und durch eine Replik ersetzt worden. In der einen der beiden erhaltenen Sockelfiguren jedoch, dem sogenannten „Citoyen", den wir hier leider nur nach einer ganz unvollkommenen Vorlage wiedergeben können (Abb. 95), hatte Pigalle selbst schon zwei Jahrzehnte vor dem „Voltaire" gezeigt, zu welchen Leistungen die Ruhe und gesammelte Kraft eines noch nicht vom Klassizismus abhängigen selbständigen plastischen Schaffens hätte führen können. Leider blieb diese Schöpfung, deren hervorragende Qualitäten selbst die flaue Abbildung erkennen läßt, in Pigalles eigener und der ganzen Produktion der Vor-Houdonschen Epoche isoliert. Erst diesem größten plastischen Genius des Jahrhunderts, der noch Pigalles eigenen Unterricht genoß, blieb es vorbehalten, auf der hier von seinem Vorgänger nur einmal erreichten Höhe zeitlebens zu verweilen; erst ihm gelang die von Pigalle vergeblich erstrebte Monumentalisierung der naturalistischen Formenanschauung.

Abb. 95. Pigalle: „Le Citoyen". Vom Denkmal Ludwigs XV. Bronze. Reims. 1758—65. (Nach Gaz. d. B. Arts.)

4. Kapitel

Der Ausgang des Jahrhunderts

1. Der Klassizismus um 1775

Aus der Geschichte des Kunstgewerbes dieser Epoche ist eine Modeströmung bekannt, die auf die Ideale des alten Louisquatorze zurückgreift und ganz unerwartet das schwere pompöse Pathos dieses Stiles aufs neue zu beleben sucht. Auch die Plastik der siebziger und achtziger Jahre kennt eine verwandte Erscheinung. Die von Diderot emphatisch begrüßte „Baigneuse" des Allegrain (Abb. 96) ließe sich ziemlich unauffällig in das Ensemble der hundert Jahre älteren Versailler Gartenplastik einordnen (vgl. Abb. 4, 38, 41). Der Geist dieses Klassizismus ist hier wie dort derselbe, nur daß die Formensprache frostiger geworden ist. Das Gefühl für die Wärme des Marmors, wie es die Versailler „Antiken" fast stets zu erhalten wissen, erlischt mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert immer mehr. Fast alle Werke dieses späten Klassizismus sind zwar in Marmor ausgeführt, aber in Gips empfunden.

In noch höherem Maße gilt das von der zehn Jahre später entstandenen „Diana" (Abb. 149) dieses zu ziemlich unverdientem Ansehen gelangten Schwagers des Pigalle, der die Popularität seiner Baigneuse ausschließlich der Nachbarschaft des Falconetschen Werkes im Louvre (Abb. 64) verdankt, mit dem sie als „Gegenstück" vereinigt in zahllosen Abgüssen und Nachbildungen heute in den bürgerlichen „Salons" von halb Europa sich eines späten Nachruhms erfreut.

Abb. 96. Allegrain: Baigneuse. 1766. Louvre. — Giraudon phot.

Doch diese archaisierende Richtung bedeutet, wie gesagt, nur eine Episode. Auch ein Klassizismus abgeklärterer Art, der durch Guillaume Coustou den Jüngeren (1716—77) und seinen Schüler Pierre Julien (1731—1804) vertreten wird, bildet nicht die ausschlaggebende Richtung. In den Werken dieser Künstler lebt der Geist Bouchardons wieder auf. Wie jener Hauptvertreter des Klassizismus in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, ist „Coustou fils" ein Schüler seines Vaters, des Verfassers der Marly-Rosse (Abb. 56). Die Abwendung von den Idealen des Barock spricht sich in seinem Hauptwerk, dem Grabmal des Dauphin (Sohnes Ludwigs XV. und Vater Ludwigs XVI.) (Abb. 59) mit derselben Entschiedenheit aus wie in den Arbeiten jenes älteren Meisters. Der Gegensatz, auf den wir schon in der Konfrontierung mit einem gleichzeitigen Anhänger des alten Barock in Abbildung 58 hinwiesen, wiederholt somit für die neue Generation der sechziger und siebziger Jahre das alte Schauspiel der Bouchardonschen Aera, wie es etwa die Abbildungen 61 und 66 ergeben: Bouchardon verhält sich zu Adam, wie Coustou fils zu Bridan. Die Proportionen sind schlanker geworden und die Körper haben ihre Schwere verloren, aber der Geist der beiden antipodischen Richtungen ist derselbe geblieben. Freilich muß man bei dem Coustouschen Hauptwerk bedenken, daß es ein unmittelbarer Zeitgenosse des Pigalleschen Mausoleums des Maréchal de Saxe ist. Noch deutlicher als dieses barocke Monument trägt es den Stempel seines literarisch-klassizistischen Ursprungs an der Stirn. Das von Cochin d. J. unter Beihilfe Diderots entworfene Programm (vgl. das „Livret de Salon" 1769) zeigt zum erstenmal mit völligem Verzicht auf eine ikonographische Darstellung des Toten eine aus vier Figuren gebildete, um zwei Urnen gruppierte allegorische Szene: ein Gedanke, den die Zopf- und Empirezeit dann in zahllosen Varianten wiederholt. Rein formell betrachtet ist das Werk Coustous durch eine Welt von dem Straßburger Monument geschieden.

Abb. 97. Coustou fils: Venus. 1769. H. 2,11 m. Sanssouci, Gemälde-Galerie.

Abb. 98. Julien: Ganymed. 1776. Louvre. — Neue Phot. Gesellsch. phot.

Unsere besondere Aufmerksamkeit nimmt die Gestalt des „Hymen", die Hauptfigur auf unserer Abbildung 59, in Anspruch. Sie verkörpert die unzweideutige Absage an den malerischen

Barock, den äußersten Gegensatz zu den Idealen, denen noch der gleichzeitige Pigalle huldigt: Vermeidung jedes Kontraposts, ruhigen Parallelismus der Umrisse, äußerste Einfachheit der Nebenmotive, und, ihrem seelischen Gehalte nach, jene idealistische Verträumtheit, die an den damals eben entdeckten Eros von Centocelle erinnert und schon ganz von der jenseits des Rheins proklamierten „edlen Einfalt und stillen Größe" erfüllt erscheint. In den überlebensgroßen Statuen des „Mars" und der „Venus" (Abb. 97) in der Galerie von Sanssouci nun haben wir die Gelegenheit, zwei authentische Arbeiten des seltenen, wenig fruchtbaren Coustou fils kennen zu lernen, und dieser Anblick bestätigt die schon von Zeitgenossen ausgesprochene Vermutung, daß jene Figur des „Hymen" am Grabmal in Sens nicht aus seiner eigenen Hand, sondern aus der seines Schülers Pierre Julien stammt. Das Verdienst, diese edlere Richtung des jüngeren Klassizismus angebahnt zu haben, bleibt dem Autor des Gesamtwerkes dennoch unverkürzt. Aber der Rest von barocker Empfindung, den man in den Potsdamer Figuren entdeckt, und ein vergleichender Blick auf das Hauptwerk Juliens, den „Ganymed" im Louvre (Abb. 98), weisen wohl zweifellos die innigere Verwandtschaft des letzteren mit dem „Hymen" nach. Die hellenistische Stimmung dieses Werkes ist so stark, daß es innerhalb der gesamten französischen Plastik isoliert dasteht. Die geringen, noch immer unvermeidlichen Zugeständnisse an den Barock (in dem malerischen Beiwerk der Wolken und der Jupiterblitze) können der Gesamtwirkung keinen Abbruch tun. Das Fehlen jeglicher Rhetorik, die dem französischen Klassizismus selbst bis in die spätesten Tage des 19. Jahrhunderts anhaftet, rückt das Werk in noch höherem Maße als den „Hymen" in die unmittelbare Nähe der Thorwaldsenschen Empfindungswelt.

Abb. 99. Julien: Amalthea („Jeune fille à la chèvre"). 1786/7. Louvre. — (Alinari phot.)

Abb. 100. Pajou: Apollo. 1768—70. Holz, vergoldet. Versailles. (Nach H. Stein.)

Die spätere, weit bekanntere „Jeune fille à la chèvre", ursprünglich ein Geschenk Ludwigs XVI. für die Felsgrotte der „Laiterie" der Marie-Antoinette in Rambouillet (Abb. 99), zeigt dagegen den Künstler schon in die Bahnen jenes eleganten Naturalismus einlenkend, der erst im folgenden Jahrzehnt in den Werken Canovas sich ganz Europa eroberte. So nehmen die beiden Haupt-

Abb. 101. Pajou: Hebe (Mad. Dubarry). 1771. Rötelzeichnung. (Nach H. Stein.)

werke des Julien in umgekehrter Folge die Tendenzen des allgemeinen Entwicklungsganges der maßgebenden klassizistischen Empireplastik voraus.

Es ist charakteristisch für die französischen Kunstanschauungen in dieser Epoche des Louisseize-Klassizismus, daß der „Ganymed" des Julien als Probestück von der Akademie abgelehnt wurde, während drei Jahre später sein weit stärker barockisierender „Sterbender Gladiator" (1779, gleichfalls im Louvre) angenommen wurde. Man geht daher auch kaum fehl, wenn man der

Abb. 102. Pajou: Psychéabandonnée. 1785(91). Louvre. — Alinari phot.

denen Schwanken zwischen den alten Tendenzen des Barock und dem neuen klassischen Ideal resultiert, wie wir es schon bei Pigalle kennen lernten, das aber hier, bei einem ungleich schwächeren plastischen Empfinden, zu einer für uns kaum mehr erträglichen Flauheit und Charakterlosigkeit geführt hat. In Werken wie dem „Apollo" (Abb. 100) und der „Venus" der Versailler Oper tritt die Unmöglichkeit einer Vereinigung dieser beiden ewig feindlichen Elemente in schrillster Dissonanz zutage. Die Trockenheit, mit der diese schulmeisterliche Paraphrase des Apoll von Belvedere vorgetragen wird, und die erschreckende Nüchternheit der Formensprache des Nackten kommt durch die hier gänzlich unangebrachte Folie der traditionellen Rokokowolken und Amoretten nur um so empfindlicher zum Bewußtsein. Deutlicher noch zeigt der Entwurf zur „Hebe" (Abb. 101), die man mit dem „Ganymed" des Julien (Abb. 98) vergleichen mag, die ganze Kluft zwischen echtem und unechtem Klassizismus: die antike Toga versucht vergeblich die immer noch nachwirkende Rokokokurve zu verhüllen, und der formale Zwiespalt erscheint wie der Reflex der inneren Verlogenheit des ganzen Motivs. Pajous zahlreiche Freiplastiken leiden außerdem an einer offenkundigen Armut der Erfindung: vier Fünftel seines gesamten Formenschatzes läßt sich auf das hier vertretene Schema des gemilderten Kontrapost in voller Vertikal- und Frontalansicht mit dem herabhängenden rechten Arm zurückführen (so die Bacchantin im

Abb. 103. Thorwaldsen: Merkur. 1818.

Abb. 104. Pajou: Merkur. 1777. Ehem. Coll. Schlichting-Paris.

Vorliebe für die barock-malerischen Elemente, die der nationale Geschmack auch in dieser Epoche nun einmal nicht ganz entbehren zu können schien, einen großen Anteil an dem weit umfassenderen Ruhme Augustin Pajous (1730—1809) beimißt, der als Hauptrepräsentant dieser Stilepoche der französischen Plastik anzusehen ist. Die Kunst dieses ungemein fruchtbaren Meisters, der als erster Lehrer des deutschen Klassizisten Dannecker unser besonderes Interesse beansprucht, zeigt eine Zwitterphysiognomie, die aus einem ähnlich unentschie-

Louvre, die Ceres der Sammlung Burat u. a.). Auch der „Merkur“ der Sammlung Schlichting (jetzt im Louvre, Abb. 104) leidet an derselben Mattherzigkeit des Motivs und der zwischen Barock und Klassizismus unentschlossenen schwankenden Formensprache. Das Werk bildet jedoch stilgeschichtlich ein charakteristisches Bindeglied zwischen dem noch ganz auf plastische Aktion und funktionellen Ausdruck gestimmten Merkur des Pigalle (Abb. 91) und der rein auf den Umriß hin komponierten Figur Thorwaldsens (Abb. 103): mit jenem verbindet es ein letzter Rest von barocker Naturanschauung, mit diesem das abflauende Interesse am plastischen Organismus und die nur passive Funktion der Attribute (Geldbeutel resp. Schwert) gegenüber den motivbestimmenden Flügelschuhen bei Pigalle. Gerade diese Unentschlossenheit, die sich weder von den alten Kontrapost-Traditionen losmachen, noch schon zu dem abstrakten Reliefstil des Neu-Klassizismus aufschwingen kann, macht Pajous Werke zu so unerfreulichen Zwittergeschöpfen.

Abb. 105. Clodion: Bacchantengruppe. Ton. — Samml. E. de Rothschild-Paris.

Am Ende seiner Laufbahn, in der mit unendlicher Mühe vorbereiteten und vollendeten Statue der „Psyche“ (Abb. 102) lenkt auch er in jenen, dem Canova verwandten Empire-Naturalismus ein, den wir schon bei Julien (Abb. 99) kennen lernten. Von dem Porträtplastiker, der eine ähnliche Entwicklung zeigt, wird im nächsten Abschnitt zu reden sein.

Was Pajou, dem anerkannten offiziellen Vertreter des Zopfklassizismus, an Temperament abging, besaß in reichstem Maße sein Schwiegersohn Clodion (Claude Michel gen. C., 1738—1814), das späteste Glied der künstlerischen Familie der Adam (er war der Neffe des Lambert-Sigisbert A., s. S. 47). Die zwar nicht immer aus den lautersten Quellen schöpfende Kunst dieses eminenten Tonplastikers wirkt wie eine Oase inmitten der klassizistischen Sandwüsten (Abb. 105). Von gelegentlichen, sehr glücklichen Aufstiegen ins Gebiet des Monumentalen (Statue Montesquieus) abgesehen, hat Clodion in den bescheideneren Maßen der Kleinplastik und dem geringeren Material einige Hundert lebensprühender Gebilde geschaffen, die erst der moderne Kunsthandel mit schwerem Golde aufzuwiegen gelernt hat, nachdem die Sittenrichter des Klassizismus diese ganze muntere und bei aller Frivolität stets geistreiche Kleinwelt noch zu Lebzeiten des Künstlers in eine fast hundertjährige Acht erklärt hatten. Unserem Blick erscheint heute Clodion als der Erbe der besten künstlerischen Qualitäten seiner im malerischen Barock exzellierenden Ahnen und als ein Vorläufer des genialsten Interpreten dionysischer Lebensfreude, der der französischen Plastik des neuen Jahrhunderts in Carpeaux erwuchs.

II. Die Porträtplastik. — J.-A. Houdon

Es ist eine bekannte historische Erscheinung, daß in Epochen eines naturfremden Manierismus die Kunst des Porträts fast die einzige Quelle künstlerischen Genusses bildet. Der von der Zeittendenz geforderten Stilisierung des Natureindrucks wird durch das Thema selbst eine Grenze gesetzt, die sie nicht ungestraft überschreitet. Der in der „großen“ Kunst schrankenlos waltenden Phantasie gebietet hier die triviale Forderung nach „Ähnlichkeit“ einen Halt,

und soweit es sich nicht um monumentale Denkmalsaufgaben handelt, rettet in Tausenden von Fällen das natürliche Verlangen nach dem „getreuen" Abbild des Individuums das Kunstwerk vor der gleichmachenden Schablone des Modestils. So vermag in der römischen Antike der Verfallzeit, wie in den Tagen des niederländischen Italianismus oder im späten Klassizismus die Kunst des gemeißelten oder gemalten Porträts das bald erlahmende Interesse des Beschauers von neuem zu beleben. Für ein Porträt von David oder Ingres entbehren wir heute gern ein halbes Dutzend ihrer großen offiziellen Arbeiten.

Die Porträtplastik des 18. Jahrhunderts folgt in ihrem geschichtlichen Ablauf naturgemäß im großen und ganzen dem Gang der allgemeinen Entwicklung. Doch sind es oft gerade die Ausnahmen, die unsere Aufmerksamkeit am stärksten fesseln.

Das ausgehende Louisquatorze zunächst zeigt jene Abwandlung des italienischen Barock auf das Elegante hin, die wir bei Betrachtung der beiden Monumental-Brunnen (Abb. 31/32) ausführlich zu erörtern hatten (S. 22). Das dort Gesagte behält auch für den Vergleich der beiden Porträtbüsten in Abbildung 106 und 107 Geltung. Das brausende Fortissimo des Italieners wird zu einem Maestoso gedämpft, wie der grandiose Wurf der Louvrefassade desselben Bernini in die kühlere Verstandessprache des Perrault umgesetzt wird. Der transalpine Grundgedanke der formalen Anlage bleibt bei dem französischen Werk unverkennbar; die nationale Note kommt in dem Überwiegen des Zeremoniellen in geistiger und formaler Hinsicht zum Ausdruck.

Zwischen dem Überschwang des Dekorativen und der Gemessenheit des Repräsentativen den Weg zum wirklich Monumentalen zu finden, blieb der Versailler Kunst versagt. Der Deutsche Schlüter brachte die klassische Lösung (Kopf des Großen Kurfürsten). Jedoch erwächst Schlüter in dem Südfranzosen Puget ein kongenialer Interpret des gekrönten geistigen Heroentums jener Tage. Die drei Darstellungen des Roi Soleil in Abbildung 109—111 übertreffen an Größe des Wurfs, Tiefe des psychologischen Blicks und Kraft der plastischen Gestaltung die zahlreichen Lösungen des Themas durch die offiziellen Bildhauer von Versailles ebenso, wie die großplastischen Arbeiten des Künstlers über das Niveau der Louisquatorze-Plastik hinausragen (s. o. S. 30ff.). Dieser stark ausgeprägte Individualismus, dessen formelle Eigenschaften im einzelnen ein vergleichender Blick auf die Abbildungen 107 und 109 nachweist, war, wie oben geschildert, das Hemmnis für die Wirkung des Künstlers in der ihn umgebenden Welt der Konvention, deren elegant geschliffene Redeweise heute neben dem großzügigen, plastisch konzentrierten Ausdruck des Provenzalen doch nur als Virtuosenkunst bewertet werden kann. Die hervorragende Bedeutung dieser wenig bekannten Arbeiten ist es auch, die hier die Vorführung der Pugetschen Porträtkunst in drei Beispielen rechtfertigt, während die offizielle Plastik unter Verzicht auf die an sich vorzüglichen, oft abgebildeten Arbeiten der Girardon, Desjardins, J.-L. Lemoyne u. a. durch die Büsten des Hauptmeisters Coyzevox (Abb. 107, 108, 112) genügend repräsentiert erscheint. Hier zeigt die, augenblicklich nur in unzureichender Abbildung vorzuführende meisterliche Büste des großen Condé (Abb. 108), welche Kräfte in diesen Plastikern von Versailles schlummerten, sobald ihnen die Möglichkeit geboten wurde, die Fesseln der Repräsentation zu lockern und von der Oberfläche in das Wesen der Dinge vorzudringen. (Ähnliches gilt von den Büsten Lebruns und dem Selbstporträt des Künstlers, beide im Louvre.)

Derselbe Coyzevox leitet das neue Jahrhundert mit der Porträtbüste des Regenten ein (Abb. 112), die in der Aufhellung des Seelischen wie des Formellen als ein Hauptspezimen des neuen Régence-Stils gelten darf. Der Kontrast zwischen der von Wohlbehagen

Abb. 106. Bernini: Ludwig XIV. 1665. Versailles. — (Alinari phot.)

Abb. 107. Coyzevox: Ludwig XIV. 1691. Versailles. — (Alinari phot.)

Abb. 108. Coyzevox: Condé, 1688. Bronze. Louvre. (Giraudon phot.)

strotzenden Physiognomie des fürstlichen Lebemannes und dem heroischen Ernst und der königlichen Würde seines großen Vorgängers findet in der künstlerischen Formensprache seinen Widerhall. Es liegt dieser Wandlung jener Prozeß der malerischen Auflockerung und Auflichtung zugrunde, den wir einleitend bei Betrachtung der beiden Innenräume des Louisquatorze und der Régence zu schildern versuchten (s. oben S. 4 zu Abb. 2 und 6); der dort, sowie an den beiden Porträts in Abbildung 3 und 7 durchgeführte Vergleich gilt auch für die Porträtplastik der beiden Epochen. Innerhalb der Entwicklung des Coyzevox selbst aber ist hier angesichts der beiden Büsten (Abb. 107 u. 112) die Erinnerung an seine großen plastischen Schöpfungen am Platze, wo jener Wandel vom strengen Louisquatorze zur malerischen Régence bereits konstatiert wurde (Abb. 36 u. 38 zu vergleichen mit 43).

Abb. 109. Puget: Ludwig XIV. Um 1690. Narbonne. (Nach Gonse: Musées de France.)

Abb. 110. Puget: Ludwig XIV. Um 1690. Marseille.

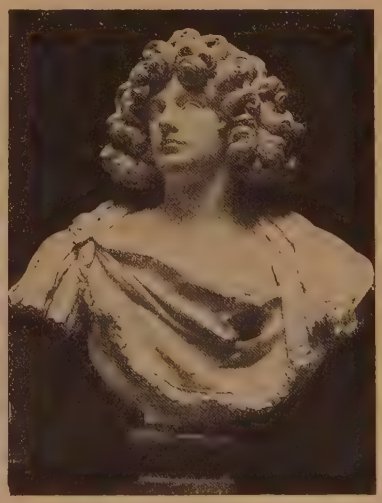


Abb. 111. Puget: Ludwig XIV. 1659. Aix. — (Giraudon phot.)

Abb. 112. Coyzevox: Der Regent. Um 1715. Aix. (Nach Gonse: Les Musées de France.)

Abb. 113. G. Coustou: M.-E. Turgot, prévôt des marchands de Paris. (Nach „Les Arts" 1908.)

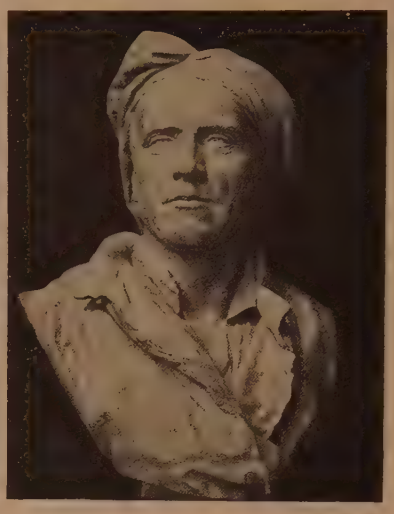


Abb. 114. G. Coustou: Nicolas Coustou. Ton. Um 1715. Louvre. (Giraudon phot.)

Als die Erben der Kunst des Coyzevox und eigentlichen Repräsentanten des Régence-Stils wurden bereits seine Neffen, die Brüder Coustou, genannt (s. o. S. 36f.). Der jüngere, Guillaume, der Verfasser der Marly-Rosse (Abb. 56), ist außer durch die Büste der Marie Leszynska im Louvre und die ebenfalls nicht über das Durchschnittsniveau hinausgehende Büste des Michel-Etienne Turgot (Abb. 113) durch eine Porträtschöpfung vertreten, die inmitten ihrer Umgebung wie ein Gesicht aus einer anderen Welt uns anblickt: die Tonbüste seines Bruders Nicolas in Versailles (Abb. 114). Wir glauben es gern, daß der Träger dieses mit Energie gesättigten Antlitzes — es ist der Verfasser der kraftvollen Cäsarstatue im Louvre (Abb. 51) — sich einmal mit Erfolg dem akademischen Hofzeremoniell widersetzt und die Autorität des allmächtigen Girardon durch einen Appell an den Roi Soleil selbst erschüttert hat. Es ist denn auch das einzige Mal im ganzen „Siècle de Louis XIV", daß ein Mensch so frei von allem inneren und äußeren Zwang sein ihm von Gott verliehenes Antlitz der Mitwelt präsentiert. Hand in Hand mit dieser geistigen Freiheit geht die geniale Leichtigkeit des künstlerischen Ausdrucks und die echt plastische Formensprache des Beiwerks: Qualitäten, die das Werk zu dem bedeutendsten Vorläufer der Houdonschen Porträtkunst stempeln, von der es zeitlich noch durch ein halbes Jahrhundert getrennt ist.

In dem Lebenswerk der uns bekannten Häupter der französischen Plastik des eigentlichen Dixhuitième: Bouchardon, Falconet, Pigalle und Pajou, spielt, mit Ausnahme des letzteren, die Porträtkunst nur eine Nebenrolle. Der älteste, Bouchardon, zeigt den schon an seinen großen Werken demonstrierten Übergang von einem in Italien geschulten Barock zu dem neuen, von ihm inaugurierten, Klassizismus auch in seinen wenigen Büstenarbeiten. Lehnt sich die des Papstes Clemens XII. (Abb. 115) an die bekannten Kardinalsbüsten aus der Schule Berninis an (etwa die beiden Barberini), so zeigt die nur fünf Jahre später entstandene des Marquis de Gouvenet (Abb. 116) einen noch unausgegorenen Klassizismus, der sich mehr in der Abwesenheit des Kostümlich-Dekorativen, als in einer wirklich durchgreifenden Stilisierung auf das klassische Ideal hin dokumentiert: ein wenig erfreuliches Zwitterstadium, das dennoch durch das Datum 1736 (!) — also inmitten des blühendsten Rokoko — der

Abb. 115. Bouchardon: Papst Clemens XII. 1731. (Nach Roserot.)

Abb. 116. Bouchardon: Marquis de Gouvenet. 1736. (Nach Roserot.)

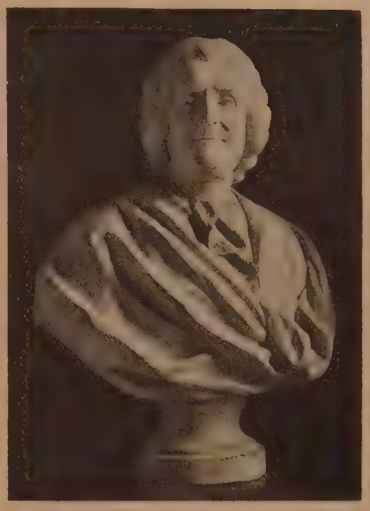


Abb. 117. J.-B. Lemoyne: J.-A. Gabriel, Architekt. Um 1760. Louvre.

historischen Betrachtung einen neuen Anhalt für den immer wieder zu betonenden zeitlichen Parallelismus der malerisch-barocken und der plastisch-klassizistischen Strömung bietet.

Der Hauptvertreter der Porträtplastik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehört durchaus der malerischen Richtung an. Jean-Baptiste Lemoyne (1704—1778) setzt die Traditionen seines im pomphaften Louisquatorze arbeitenden Vaters (Jean-Louis L., 1665—1755) fort, dessen Stil er nur der Zeitrichtung gemäß seines allzu schweren dekorativen Apparates entkleidet (Abb. 117 u. 119). In seinen besten Leistungen verfügt er über eine überraschende Kunst in der Erfassung psychisch charakteristischer Momente, die oft geradezu an Houdon gemahnt (Büste Fontenelles in Versailles). Doch kehrt er später, wie in dem im-

Abb. 118. Falconet: Camille Falconet, Arzt. 1761. Angers.

Abb. 119. J.-B. Lemoyne: Malesherbes. — (Nach „Les Arts“ 1908.

Abb. 120. Marie-Anne Collot: E.-M. Falconet. 1768. Bronze. Paris. Ec. d. B. Arts.

Abb. 121. Pigalle: Diderot. 1777. Bronze. Louvre. — (Giraudon phot.)

Abb. 122. Caffieri: Thomas Corneille. 1785. Comédie Franç.

Abb. 123. Caffieri: Rotrou. 1783. Comédie Française. (Nach Gonse: La sculpt. franç.)

posanten „Gabriel" des Louvre (Abb. 117) oder dem „Montesquieu" in Bordeaux (1766; Abbildung bei Gonse: Les Musées de France 102), noch oft genug zu der anspruchsvolleren, repräsentativen Richtung der alten Schule zurück. Was ihn noch von Houdon trennt, ist die geringere Prägnanz sowohl des seelischen wie des formellen Ausdrucks; sein Vortrag ist unruhiger, flackernder, in den Einzelheiten zerstreuter, und für mehrere noch unbenannte Porträtbüsten der Zeit wurde diese Lockerheit und Weichheit zum Hauptargument für ihre Zuweisung an diesen Meister (Abb. 119). Lemoyne erscheint hier, wenn wir ihn in Anbetracht des Datums der letztgenannten Werke an dem Niveau des „Louisseize" messen, als der Vertreter des alten Rokoko gegenüber dem struktiveren und prägnanteren neuen Stil, den sein Schüler

Abb. 124. Pajou: J.-B. Lemoyne. 1759. Bronze. Louvre. (Nach H. Stein.)

Abb. 125. Pajou: Buffon. 1773. Louvre.

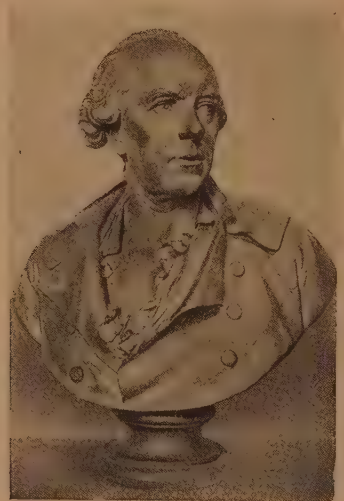


Abb. 126. Pajou: Hubert Robert. 1789. Ton. Ec. d. B.-Arts. (Nach H. Stein.)

Falconet inauguriert. Der Vergleich von dessen einziger, uns erhaltener Porträtarbeit (Abb. 118) mit der Malesherbes-Büste seines Lehrers (Abb. 119) ergibt dieselben Stildifferenzen, die wir gelegentlich der „Baigneusen" der beiden Meister (Abb. 62 u. 64) erörterten. Die Identität der beiden Fälle wird ein bloßer Blick auf die Abbildungen und die Erinnerung an den S. 48 durchgeführten Vergleich zur Genüge erhärten.

Wer von Lemoyne und Falconet nichts kennte als die beiden hier vorgeführten Büsten, würde beim Anblick des dritten Stückes unserer Reihe (Abb. 120) am wenigsten geneigt sein, diese entschieden männlichste und kraftvollste der drei Arbeiten einer weiblichen Hand zuzuschreiben. Diese ausgezeichnete Leistung der Schülerin und Schwiegertochter Falconets, Marie-Anne Collot (1748—1821), der von ihrem eigenen Lehrer die Konzeption und Ausführung des Kopfes der Petersburger Reiterstatue (Abb. 88) übertragen wurde, beansprucht einen Ehrenplatz in der Geschichte der Vor-Houdonschen Porträtplastik. Jedenfalls hat keiner der männlichen Kollegen ihrer Generation eine derartig objektive und zugleich psychologisch erschöpfende, rein plastische Leistung aufzuweisen. Das Verdienst der Künstlerin wird nicht geringer, wenn wir in der dekorativ so asketischen Anlage des Werkes den geistigen Einfluß ihres Lehrers, des Wahrheitsfanatikers und Feindes aller Konvention, wiedererkennen.

Die führenden Meister der folgenden Generation der siebziger und achtziger Jahre, Caffieri und Pajou, verkörpern in diametralen Gegensätzen die beiden, sich in Houdon vereinigenden Richtungen. In dem ersteren, Jean-Jacques Caffieri (1725—1792), feiert die alte Pracht des malerisch-dekorativen Stiles ihre höchsten Triumphe (Abb. 122, 123). Mitten in der Epoche des absterbenden und verzopfenden Louisseize der achtziger Jahre, an der Schwelle des Klassizismus, entfalten die Caffierischen Porträts noch einmal das ganze malerische Feuerwerk der eben vergangenen Ära. Caffieri ist der Schüler Lemoynes, den er jedoch als Erbe des feurigen Temperaments seines eigenen Vaters (Jacques C., 1678—1755, vgl. „Les Arts" 1908) an Energie und Pathos weit übertrifft. Die blendende Virtuosität seiner Formensprache, die namentlich in der raffinierten Behandlung des kostümlichen Beiwerks schwelgt, wirbt seinen Arbeiten noch heute in den Kreisen feinsinniger Franzosen enthusiastische Verehrer. Der Kunst seines großen Zeitgenossen und Rivalen Houdon stand er verständnislos, ja feindlich gegenüber.

Der Antipode Caffieris ist der uns bereits bekannte Augustin Pajou (s. oben S. 78), der gleichfalls aus der Schule Lemoynes hervorgegangen, sich immer mehr von dessen Richtung entfernt und als Fortsetzer der Bouchardonschen Bestrebungen angesehen werden kann. Weit seltener jedoch als diesem frühesten Klassizisten des Jahrhunderts ist es ihm gelungen, die antikisierenden Tendenzen seiner Richtung zu reiner Wirkung zu bringen. Die meisten seiner Werke zeigen einen Zwitterstil, in dem die Elemente des alten Rokoko und des neuen Klassizismus auseinanderlaufen wie Wasser und Öl in demselben Behälter (Abb. 100). Das gleiche gilt von seinen überaus zahlreichen Porträts, die als Hauptrepräsentanten der antimalerischen Richtung in unmittelbarstem zeitlichem Parallelismus mit den Werken des Caffieri erscheinen (vgl. das über diesen Parallelismus auf S. 44 Gesagte). Schon das früheste der Pajouschen Porträts, das seines Lehrers Lemoyne (Abb. 124), bringt die Zwiespältigkeit seines Stils deutlich zum Ausdruck. Die vorherrschende klassizistische Tendenz ringt vergeblich mit dem Elan des alten Rokoko, und es kommt eine Zwitterbildung zustande, deren innerer Widerspruch sich hier auf veränderter Stilbasis genau so fühlbar macht, wie in jener Gouvenet-Büste des Bouchardon (Abb. 116). Das in dem Jugendwerk noch lebendige Temperament wird jedoch alsbald durch die immer mehr erstarkende klassizistische Richtung

zur kühlen Mäßigung herabgestimmt, und in den weiteren Jahren seiner Entwicklung (Abb. 125, 126, 141) macht sich diese innere Zwiespältigkeit seines Wesens immer mehr fühlbar. Gerade die äußere kompositionelle Ähnlichkeit der hier vorgeführten Stücke mit gewissen Schöpfungen Houdons wird uns Gelegenheit geben, die geistige und künstlerische Überlegenheit des letzteren an dieser Folie zu messen.

Jean-Antoine Houdon (1741—1828)

Die letzten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts sind das klassische Zeitalter der französischen Porträtplastik. Erst die Epoche, die der Welt das Hoheitsrecht der Persönlichkeit verkündete, zeitigte auch die Meisterschöpfungen auf dem Gebiet der Menschendarstellung. Das Individuum triumphiert über die Konvention, der Charakter über die Dekoration. Immer mehr wird der Pomp des äußeren Aufbaus, der Apparat des kostümlichen Beiwerks, eingeschränkt zugunsten der Alleinherrschaft der Physiognomie. Die Ehrfurcht vor der Handschrift Gottes im Antlitz des Genies verdrängt den traditionellen Respekt vor dem allzu oft nur durch die Kunst des Schneiders legitimierten Adel der Geburt.

Zur rechten Stunde erscheint der Genius auf dem Plan, den der große Augenblick verlangt. In der Stube eines Versailler Bedienten tritt der Künstler ins Dasein, aus dessen Händen Mit- und Nachwelt das leibliche Abbild der großen Geister empfangen sollen, die der Ära von Versailles das Grab bereiten und die Geburtsstunde der modernen Menschheit heraufführen. Rousseau und Voltaire, Diderot und D'Alembert, Buffon und Lavoisier, Washington und Franklin erscheinen uns heute in der Gestalt, die Houdons Meißel ihnen verliehen. Auch Deutschland verdankt diesem tiefen Menschenkenner das unvergleichliche Abbild eines seiner herrlichsten Söhne (Abb. 129).

Die Erkenntnis von Houdons Größe datiert ungefähr aus den Tagen, da man in Europa Donatello zu entdecken begann. Wie diesem wahlverwandten, wenn auch weit umfassenderen Genius, ist ihm wegen seines, bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein verpönten „Naturalismus" der gebührende Platz in der Geschichte der modernen Plastik vorenthalten worden. Die engherzige klassizistische Weltanschauung, die auch die Kunstwerke der Vergangenheit einzig nach ihrem näheren oder ferneren Verhältnis zur Antike und zu Raffael aburteilte, hatte bereits in den letzten Lebensjahrzehnten den Meister selbst in Vergessenheit geraten lassen. Bei der Versteigerung des Houdonschen Nachlasses am 15. Dezember 1828 brachten die Tonbüsten je 3 bis 29, die Marmorbüsten 30 bis 250 Francs, d. h. etwa ein Zehntausendstel des Preises, den man jetzt für sie zahlt. Heute ist es, von anderen Qualitäten abgesehen, gerade der mangelnde Klassizismus, die Abwesenheit jeder Zeitschablone, die für unseren gereifteren Blick diese Porträtschöpfungen so hoch aus ihrer Umgebung heraushebt.

Houdons Kunst trat nicht unvermittelt in die Erscheinung. Schon an so manchem Vorgänger hatten wir vorbereitende Spuren seiner, auf die Befreiung des Individuums von den Fesseln der dekorativen Konvention zielenden Bestrebungen erkannt (so bei Coustou Abb. 114, Falconet Abb. 118, der Collot Abb. 120). Was jedoch die Houdonschen Büsten zur Krone der ganzen europäischen Porträtplastik des Jahrhunderts macht, ist nicht allein der höhere Wert, der ihnen als plastischen Schöpfungen innewohnt, sondern der überlegene Geist aus dem sie geboren sind. Als Analytiker, der den gesamten geistigen und seelischen Besitzstand eines Individuums restlos in den Formationen des Antlitzes zu enthüllen weiß, steht Houdon ebenso unerreicht da, wie als Synthetiker, der die tausend Einzelheiten, die er dem Naturgebilde ablauscht, zu einem monumentalen Abbild der Persönlichkeit erhebt. In ihrer

Abb. 127. Houdon: Diderot. 1771. Ton. Louvre. — Giraudon phot.

Gesamtheit verkörpern die Houdonschen Bildnisse, von denen jedes einzelne einen in sich geschlossenen Mikrokosmos bildet, die glänzendste Versammlung der politischen und geistigen, wie der künstlerischen und gesellschaftlichen Elite aus jenen Blütetagen der französischen Kultur.

Alle Tiefe bedingt Ruhe. Die überlegene Monumentalität der Houdonschen Charaktere quillt nicht zum geringsten Teil aus der Abwesenheit jeglicher, auf den Beschauer berechneten Insze-

Abb. 128. Houdon: A.-R.-J. Turgot, Minister. Marmor. Nach „Les Arts“ 1908.

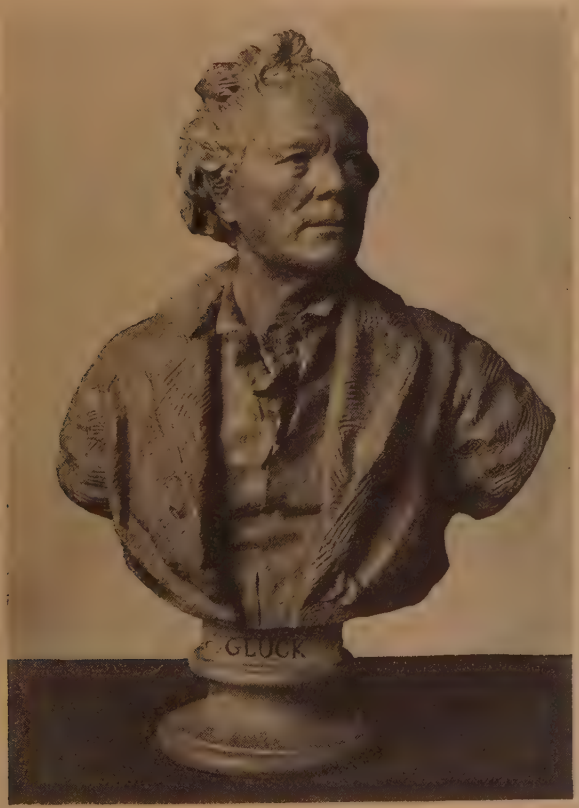


Abb. 129. Houdon: Gluck. 1775 (77). Gips, getönt. Berlin, K.-Friedr.-Mus.

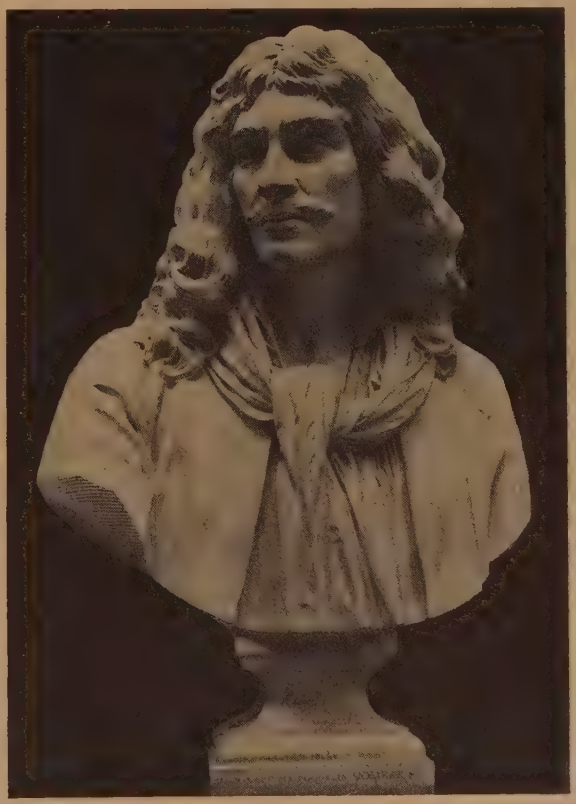


Abb. 130. Houdon: Molière. 1778. Marmor. Comédie franç. — Giraudon phot.

nierung, mit der der dekorative Geist des 18. Jahrhunderts seine Hauptwirkungen ausübte. Was auch in den Houdonschen Köpfen das „Dixhuitième" verrät, ist einzig der Abglanz jener, von beiden Geschlechtern aller Stände und Altersklassen zur Schau getragenen Menschenfreundlichkeit, die schon seit den Tagen der Régence der gesellschaftliche Takt für alle Situationen des Lebens befahl: das charakteristische liebenswürdige Lächeln, das das Jahrhundert von der feierlichen Grandezza des vorgehenden unterschied (vgl. die Porträts in Abb. 7 und den Text S. 4). Der einzige Rousseau (Abb. 131) bewährt auch darin seine, den Zeitgeist in allen Äußerungen befehdende Gesinnung.

Die starke seelische Konzentration der Houdonschen Porträts findet ihr künstlerisches Korrelat in der Prägnanz der plastischen Formensprache. Nur ihm gelingt die von allen Vorgängern vergeblich angestrebte Synthese der malerischen Zeittendenzen mit den Forderungen eines spezifisch plastischen Denkens, dessen organisches Gestalten aus der Tiefe heraus die bedeutendsten seiner Schöpfungen zu jenen Höhen führt, wo der Adel des Monumentalen sich wie eine natürliche Wirkung der immanenten bildnerischen Kräfte einstellt.

Die Entwicklung der Houdonschen Kunst mag an den vorgeführten Beispielen, einer bescheidenen Auswahl aus seinem bis jetzt bekannten, über 150 Nummern zählenden Porträtwerk wenigstens in ihren Hauptlinien aufgewiesen werden: ein erster Versuch, der bis zur Erschließung des über halb Europa verstreuten Gesamtmaterials als ein Provisorium gelten muß. Die gleich anschließende Betrachtung der großplastischen Schöpfungen wird zur genaueren Markierung der wichtigsten Stationen dienen.

Das früheste aller männlichen Porträts ist die Tonbüste Diderots vom Jahre 1771 (Abb. 127), noch jugendlich befangen und in ihrem unsicheren Klassizismus formell und geistig zurückstehend hinter dem konsequenten und erschöpfenden Naturalismus des Pigalleschen Werkes (Abb. 121). Die folgenden Jahre bis 1775, die namentlich durch die Porträts des Ministers Turgot (Abb. 128), D'Alemberts und der Kaiserin Katharina (Abb. s. Monatsh. f. Kunstwissensch. 1911) vertreten werden, bringen die entscheidende Wendung zu einem Naturalismus, der noch nicht zu voller Kraft erwacht, in der Beschränkung der malerischen Elemente in Komposition und Durchführung zugunsten einer strengeren plastischen Auffassung neue Lösungen sucht. Doch schon in dieselbe Zeit wie der „Turgot" fällt der erste große Wurf: die Büste Glucks vom Jahre 1775, deren Marmororiginal beim Brand der Oper 1873 zugrunde ging und von der Berlin einen getönten Abguß des Originalmodells besitzt (Abb. 129). In diesem ersten Meisterstück tritt bereits der Houdonsche Genius in seiner vollen Kraft und Eigenart in die Erscheinung. Der Triumph der Persönlichkeit über die Konvention, die absolute Herrschaft des Geistes über die Dekoration spricht sich mit einer Gewalt aus, die bei jedem erneuten Betrachten des Werkes ihre suggestive Wirkung aufs neue bewährt. Gewiß sind außerkünstlerische Assoziationen im Spiele, die gerade dieses Werk dem deutschen Gefühl so nahe bringen, und die bloße Erscheinung des Befreiers der deutschen Musik von den Fesseln der Dekoration lenkt unwillkürlich die Gedanken auf parallele Vorgänge in der Geschichte des deutschen Geisteslebens hinüber, denen weiter nachzuhängen wir uns an dieser Stelle nur ungern versagen. Doch auch in rein künstlerischer Hinsicht behauptet das Werk seine historische Ausnahmestelle: hier finden wir zum ersten Male die volle Objektivität der Auffassung, die auf jedes Imponierenwollen dem Beschauer gegenüber verzichtet — das Strahlende, Imperatorische der Erscheinung eignete dem Dargestellten selbst, wie die zeitgenössischen Porträts beweisen — und nur hier eine völlige Unterordnung des Kostümlich-Dekorativen unter den Charakter. Hier ist der „Naturalist",

der in ehrfürchtiger Liebe allen Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung nachgeht und dem Antlitz keinen einzigen der zahllosen kleinen „Schönheitsfehler" (Pockennarben) erspart, dagegen im Beiwerk sich eines abkürzenden, impressionistisch-lockeren Vortrags bedient, auf einer Höhe stilsicherer Meisterschaft angelangt, den die ganze tausendköpfige Produktion der klassizistischen Porträtbildnerei vergeblich erstrebt hat. Daß nicht das Negieren oder Retuschieren der „störenden Mängel" zum Stil führt, sondern einzig ihre geistige Bändigung und Unterordnung unter den Gesamteindruck: das war es, woran der Klassizismus (mit der einzigen Ausnahme des Danneckerschen Schiller und einiger Schadowscher Werke) scheiterte (für uns unter anderem der Grund, weswegen wir heute etwa angesichts des imposant komponierten, doch maskenhaft starren Rauchschen Goethe das Bedauern nicht unterdrücken können, daß das Glück dem Olympier keinen Houdon in den Weg geführt hat). Was der „Gluck" außerdem als rein plastische Leistung innerhalb der zeitgenössischen Produktion bedeutet, zeigt ein Blick auf den wenige Jahre vorher entstandenen, ähnlich komponierten „Buffon" des Pajou (Abb. 125), der trotz des kostbareren Marmormaterials neben dem Gipswerk Houdons kalt und unlebendig wirkt und jene schon bei den Freiplastiken seines Verfassers hervorgehobenen vergeblichen Bemühungen zeigt, den malerischen Stil des Ancien Régime mit dem neuen Klassizismus zu verschmelzen.

Die in der Gluckbüste erreichte Höhe ist in dem gleichzeitigen Molière (Abb. 130) noch überboten. Hier erscheint das Pathos noch innerlicher: ein „Numine afflatur", das die Tiefen der Seele aufwühlt, und eine Größe der Formenanschauung, die das Momentane zugunsten des Monumentalen endgültig überwindet. Was in der Gluckbüste noch als Erbteil des Rokoko nachwirkte, die Kopfwendung und die malerischen Elemente des Kostüms, ist hier völlig verschwunden. Die vollkommene äußere Ruhe, die als Widerhall einer selbstsicheren, keiner äußeren Kundgebung bedürftigen geistigen Größe erscheint, wird durch die Geschlossenheit des Aufbaues und die, das Vielerlei der kleinen Formen durch große Massenwirkungen ersetzende Formensprache, auch ohne alle Stilisierung im architektonischen Sinne, zur Monumentalität gesteigert. Die Folie eines, in der Comédie Française nachbarlich aufgestellten, uns schon bekannten, zeitgenössischen Werkes möge hier noch in verstärktem Maße die Bedeutung Houdons beleuchten. Der „Rotrou" des Caffieri (Abb. 123) repräsentiert das rhetorische Pathos im Gegensatz zu dem monumentalen des „Molière". Die Virtuosität in der Beherrschung der äußeren Wirkungsmittel, das Pointierte der geistigen und künstlerischen Auffassung, stempelt dieses Werk zu einem weit typischeren Erzeugnis des französischen Geistes als den einsamen Molière. Für diesen schon bei Lebzeiten isolierten Vertreter des Reinmenschlichen inmitten einer Welt der Konvention wird somit die Houdonsche Büste durch ihre Zurückdrängung alles zeitlich und national Beschränkten zur würdigsten Apotheose seines Genius.

Für die geistige Physiognomie der Zeit ist es ebenso charakteristisch, daß sich die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Richtungen bei Caffieri bis zum skrupellosen persönlichen Haß gegen den jüngeren Rivalen verstieg, wie daß die Bewunderung der Zeitgenossen für Houdon seit dem Erscheinen des „Molière" sich in einer Form dokumentierte, gegen die der Künstler selbst Einspruch erheben zu müssen glaubte: Wenn man in seinem Molière die Züge eines Mannes, der den „Tartuffe" und den „Misanthropen" geschrieben habe, kurz den „Père de la Comédie" erblicken wolle, so müsse er dagegen (nicht aus Bescheidenheit) erwidern, daß er nur das leibliche Abbild seines Modells in möglichst getreuer und künstlerisch befriedigender Wiedergabe als Endziel seiner Kunst anerkennen könne. — Mag nun diese Auslassung als eines der zahlreichen Dokumente positiver oder negativer Kritik-

losigkeit des schaffenden Genies in Hinsicht auf die eigene Produktion oder nur als ein momentaner Erguß des wort- und federgewandten Meisters gelten: wichtiger ist die Tatsache, daß der seit dem „Molière" unaufhörlich steigende Ruhm des Meisters nicht nur der Treffsicherheit, Lebendigkeit und den anderen rein künstlerischen Qualitäten seiner Porträtkunst gegolten haben kann, sondern tiefere Gründe haben muß, die eben in jener, von dem Künstler selbst geleugneten, gesteigerten Geistigkeit seiner Gebilde liegen. Gerade diese Seite des Houdonschen Genius zu würdigen, war die von der dekorativ-sinnlichen Weltanschauung der jüngsten Vergangenheit zu einer höheren ethischen Lebensauffassung emporsteigende Generation vorbereitet, und es wird Aufgabe des künftigen Biographen Houdons sein, zu schildern, wie auf Grund dieser Wandlung Jahr für Jahr die Flut der offiziellen privaten Aufträge steigt, wie Berufungen nach Petersburg, ja bis nach Amerika erfolgen, und wie allmählich die bescheidene Büstenarbeit zu großen Denkmalsentwürfen (Voltaire, Rousseau, Ludwig XVI., Washington, Mirabeau, Napoléon) führt.

Wir können hier aus dem Überreichtum nur einige wenige Proben vorführen, die die Entwicklung des Houdonschen Stils und die Vielseitigkeit seiner physiognomischen und psychologischen Meisterschaft erhärten sollen.

Die unmittelbar auf den „Molière" folgenden Jahre zeitigen die Bildnisse der beiden Hauptbegründer des modernen geistigen Europa. Die Büste Voltaires (Abb. 132) ist im letzten Lebensjahr des großen Aufklärers entstanden, während jener Wochen, da ganz Paris in einem enthusiastischen Huldigungsrausch dem „größten Sohne des Jahrhunderts" zu Füßen lag. Von Houdon selbst in zahlreichen Redaktionen variiert, ist diese Büste schon zu Lebzeiten des Künstlers zum Hauptobjekt einer skrupellosen Ausbeutung durch Nachbildungen und Fälschungen geworden, die dem wehrlosen Meister selbst einmal einen berechtigten Stoßseufzer über solche „Brigandage" entpreßt hat.

Unsere Abbildung führt eines der signierten Marmorexemplare vor, bei denen trotz der meisterlichen Behandlung des an und für sich so dankbaren Vorwurfs eine gewisse Starrheit nicht ganz überwunden erscheint. Jedenfalls wirkt der Rousseau (Abb. 131), dem außer dem Modellstudium die von dem Künstler selbst abgenommene Totenmaske zugrunde liegt, psychologisch stärker. Gleichzeitig jedoch tritt Houdon an die Aufgabe heran, die beiden Kontraste des menschenscheuen Pessimisten und des weltgewandten Sarkasten aus dem Bereich des bloß Porträtmäßigen zur Höhe weltgeschichtlicher Charakterbilder zu erheben. In den beiden Bronzebüsten des Louvre (Abb. 133/34) treten die Motive in der erneuten Form einer geistigen und künstlerischen Stilisierung in die Erscheinung. Hier wirkt umgekehrt der Voltairekopf gegenüber dem etwas starren „Rousseau" als die bedeutendere Leistung, ja als ein Höhepunkt der Houdonschen Porträtkunst überhaupt. Hier haben wir die, von den Klassizisten aller vorhergehenden und nachfolgenden Generationen vergeblich angestrebte Vereinigung des Charakteristischen mit dem Idealen. Während bei jenen das erstere meist durch das letztere vernichtet wurde, ist hier das Individuelle zum Typischen erhoben worden, ohne den kleinsten Teil seines Reichtums an lebendiger Form einzubüßen. All die Einzelzüge, die die Marmorbüste zu einem getreuen Abbild des mancherlei Allzumenschlichen in dieser verzwickten Physiognomie machten, erscheinen hier in heroisierter, gleichsam verklärter Gestalt. Die wahrhaft antike Größe der Anschauung, im Bunde mit der wundervollen Plastik des Schädels und der meisterlichen Behandlung der Bronze, sichern diesem „Voltaire" einen hervorragenden Platz nicht nur im Lebenswerk Houdons, sondern in der Geschichte der gesamten Porträtplastik der Neuzeit.

Abb. 131. Houdon: Rousseau. 1778/9. Ton. Ec. d. B.-Arts. — Giraudon phot.

Das Nebeneinander des realistischen und des stilisierten Porträts bleibt auch für die folgenden Jahrzehnte die Regel: in den achtziger Jahren steht neben dem klassizistischen „Buffon" des Louvre der ganz naturalistische „Cagliostro" in Aix, in den neunziger neben dem antikisierenden „Barnave" in Grénoble der ganz moderne „Sylvain Bailly" in Montpellier.

Die Büste des Bailli de Suffren in Aix (Abb. 135), von der das Mauritshuis im Haag die weit schwächere Marmorredaktion besitzt, zeigt im Vergleich zu dem zehn Jahre älteren „Gluck", in welcher Richtung sich die aufsteigende Entwicklung Houdons bewegt. Die geistige Höhe der früheren Arbeiten war nicht mehr zu überbieten, der Fortschritt bezieht sich allein auf die spezifisch plastischen Qualitäten. Die physische Energie dieses siegreichen Admirals, der einzig durch die Schlaffheit Ludwigs XV. verhindert wurde, den Engländern Indien zu entreißen, ist mit nicht minderer Überzeugungskraft zum Ausdruck gelangt, wie die geistige Größe des „Gluck", aber in rein plastischer Hinsicht ist eine Steigerung der Formensprache eingetreten, die ein besonderes Kennzeichen der Werke der achtziger Jahre wird. Gegenüber der relativ lockeren Vortragsweise der früheren Tonwerke scheinen die formbildenden Kräfte jetzt mit eigener Gewalt an die Oberfläche zu dringen; die Anschauung ist derart mit innerer Form gesättigt, daß die Epidermis des plastischen Gebildes in eine Spannung versetzt wird, die auch nicht dem kleinsten malerischen Detail erlaubt, sich einzudrängen. Die Art, wie ein Ornament, etwa der Orden auf der Uniform, aus der Materie sich organisch herauslöst, oder ein an und für sich plastisch völlig inhaltloses Gebilde, wie das große Ordensband, dadurch, daß

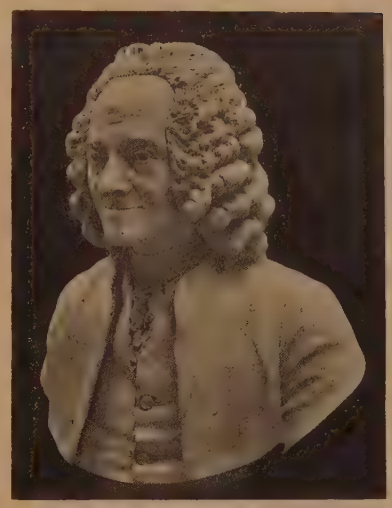


Abb. 132. Houdon: Voltaire. 1778/9. Marmor. Versailles.

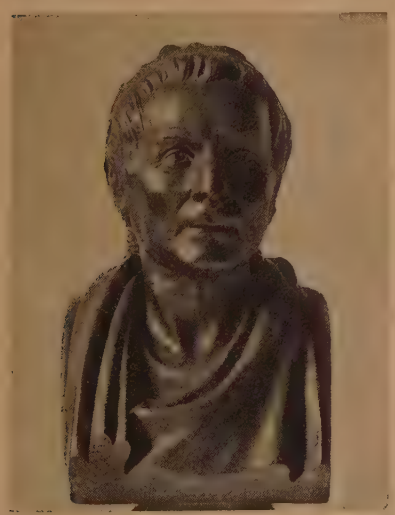


Abb. 133. Houdon: Rousseau. 1778/9. Bronze. Louvre. — Giraudon phot.

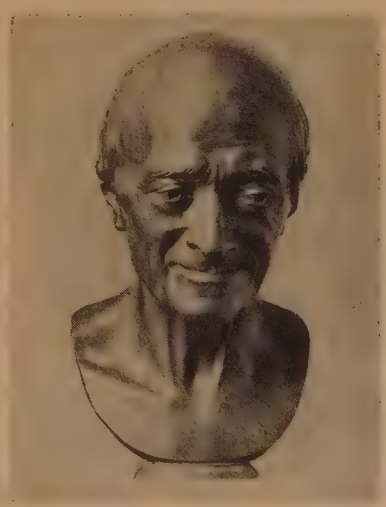


Abb. 134. Houdon: Voltaire. 1778/9. Bronze. Louvre. — Giraudon phot.

Abb. 135. Houdon: Der Bailli de Suffren. 1786/7. Ton. Aix. — Nach Gonse: Musées de France.

Abb. 136. Houdon: Mirabeau. 1800. Marmor. Versailles. — Alinari phot.

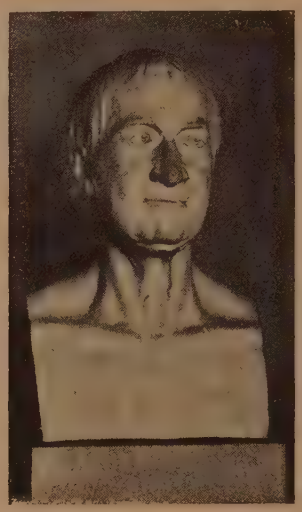


Abb. 137. Houdon: Abbé Barthélemy. 1795 (1802). Marmor. Bibl. Nation.

es das Auf und Ab in den Formationen des Thorax begleitet, plötzlich plastisches Interesse erhält, ist ein seit den Tagen der Frührenaissance vollkommenes Novum in der Geschichte der europäischen Plastik. Vor allem ist hier das Problem der künstlerischen Überwindung der modernen Uniform, an dem das ganze Jahrhundert sich vergeblich abgemüht hat, in einer für alle Zeiten vorbildlichen Weise gelöst. [Die zahllosen Versuche Rauchs und seiner ganzen Schule erscheinen dagegen nur als Kompromisse; einzig in der Schadowschen Porträtkunst begegnen wir, von modernsten Lösungen abgesehen, einem Houdon ebenbürtigen Können.] Den überragenden Wert des Werkes innerhalb der Zeitproduktion zu würdigen, genügt ein Blick auf die in Abbildung 126 vorgeführte Leistung Pajous.

Abb. 138. Corbet: Bonaparte 1800/2. Versailles. — Alinari phot.

Abb. 139. Chaudet: Napoléon. Um 1805. Bronze. Louvre.

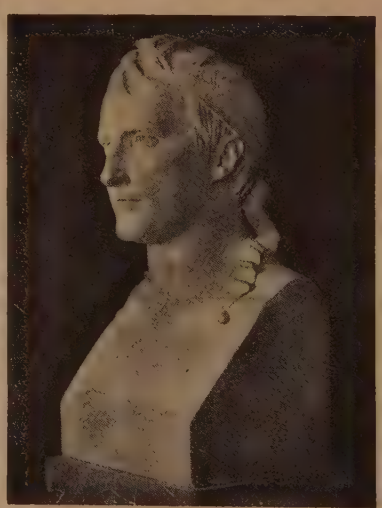


Abb. 140. Houdon: Napoléon. 1806. Ton. Dijon. Nach Gonse a. a. O.

Abb. 141. Pajou: Mme. Dubarry. 1773. Louvre. Giraudon phot.

Abb. 142. Houdon: Mme. de Sérilly. 1782. London, Wallace Coll.

Die neunziger Jahre, das letzte Jahrzehnt der Vollkraft des Houdonschen Schaffens, drängen auch dieses autochthone Genie in die Bahnen des allmächtigen Klassizismus. Neben die Pflege des naturalistischen Porträts treten Versuche, wie der „Barnave" in Grénoble (Abb. bei Gonse: Musées de France 201), wo, wie in der ganzen Revolutionskunst, das moderne Temperament mit der antikisierenden Draperie ein wenig überzeugendes Bündnis eingegangen ist, oder gar der Abbé Barthélemy (Abb. 137), der das offizielle Kompositionsschema der neuklassizistischen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts vorausnimmt und dessen Dixhuitième-Temperament sich aus diesem Gefängnis förmlich herauszusehnen scheint.

Noch einmal zeitigt ein Rückgreifen auf die alten Ideale eine Leistung ersten Ranges, jene zweite Redaktion der Mirabeau-Büste in Versailles (Abb. 136), die die ältere und bekanntere vom Jahre 1791 (Abbildung u. a. in „Les Arts" 1908) völlig in den Schatten stellt und in der neuen Lösung des Problems, ohne die Mittel antikisierender Stilisierung eine monumentale Wirkung höchster Art zu erzielen, eine der glänzendsten Schöpfungen Houdons genannt werden muß.

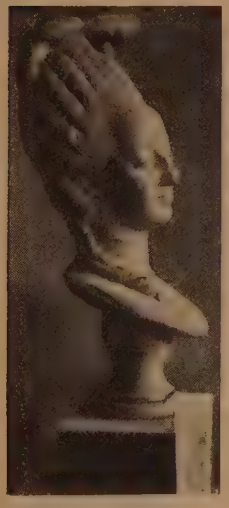


Abb. 143. Houdon (att.): Marie-Antoinette. Höhe 0,27 m. Petersburg, Eremitage.

Mit dem Antritt des neuen Jahrhunderts beginnen die schöpferischen Kräfte des Meisters zu sinken. Wie weit der alternde Künstler jedoch trotz aller Konzessionen an den Klassizismus er selbst blieb und inmitten der alles gleichmachenden Schablone das eigene Niveau zu halten wußte, zeigt die Gegenüberstellung seines „Napoléon" Abb. 140) mit der gleichzeitigen Büste Chaudets (Abb. 139). Der Unterschied zwischen einer künstlerischen Persönlichkeit, die freiwillig das eigene Temperament einem Zeitgedanken unterordnet, und einem Durchschnittskünstler, der diesem selben Zeitgedanken den letzten Rest der eigenen Originalität aufopfert, tritt hier mit voller Klarheit zutage. Chaudets Büste klingt, wenn man sie berührt, hohl, während das Houdonsche Werk, trotz des geringeren Mate-

Abb. 144. Pajou: Mme. de Wailly. 1789. (Nach H. Stein.)

rials (Ton), als ein im innersten Kern organisch gefestigtes Gebilde erscheint, das die Wirkung des künftigen Marmors schon vorausnimmt. Seine geistigen Qualitäten haben in Louis Gonse einen enthusiastischen Interpreten gefunden („Les Chefs-d'œuvre des Musées de France" 155).

Houdons Erbe hat niemand angetreten; schulbildend hat er nie gewirkt. Hier und da findet sich ein aus der Menge der Klassizisten herausragendes Talent, dem man geistige Verwandtschaft mit Houdon nachrühmen kann. Die Büste Bonapartes von Corbet (Abb. 138) mag, in Erinnerung an Clodion und die noch später zu erwähnenden Arbeiten Rolands und Chinards, als ein Dokument dafür dienen, daß auch in der Blütezeit des französischen Klassizismus die alten Traditionen des Dixhuitième nicht ganz ausgestorben waren.

Die weiblichen Porträts (Abb. 142/43 u. Tafel III) bedürfen keiner eingehenderen Erklärung und sollen nur der Füllung des Rahmens dienen. Daß der große Interpret geistigen Heroentums zugleich auch ein intimer Schilderer der weiblichen Psyche war, beweist vor allem das Werk, in dem er die Züge seiner eigenen Gattin der Nachwelt überliefert hat (Tafel III). Der herzerquickende Anblick dieses Frauenantlitzes führt uns im Verein mit den reizenden Kinderbüsten des Louvre eines der schönsten Kapitel aus der Biographie des Meisters vor Augen. — Die beiden Büsten in Abbildung 142/43 bringen noch einmal die Überlegenheit der Houdonschen Porträtkunst auch auf diesem Gebiet gegenüber den offiziellen Plastikern des vorhergehenden Jahrzehnts zur Erscheinung. Auch in der noch heute populärsten Arbeit Pajous (Abb. 141) kommt die von uns schon mehrfach charakterisierte Zwiespältigkeit zum Ausdruck, die zwischen dem malerischen Rokoko und den neuen plastischen Tendenzen vergeblich den Ausgleich sucht, während Houdons Werk, ganz abgesehen von seinen höheren plastischen Qualitäten, die Stilsicherheit des vollendeten Meisters repräsentiert (vgl. die männliche Parallele in Abb. 129 mit Abb. 125). — Die beiden letzten Werke in Abbildung 143/4 endlich verkörpern den weiteren Gang der Houdonschen Entwicklung auch auf dem weiblichen Stoffgebiet, jene Ausschaltung der letzten malerischen Elemente zugunsten einer gesteigerten plastischen Energie. Der Weg, der von dem Porträt der Mme. de Sérilly zu dieser, durch einen ominösen Zufall geköpften Miniaturbüste der Marie-Antoinette führt, ist derselbe, wie der von uns geschilderte vom „Gluck" zum „Bailli de Suffren" (Abb. 135). Die letzte Phase des einem Pajou erreichbaren Klassizismus zeigt die Abbildung 144, die zugleich neben dem Houdon in Abbildung 143 den Unterschied zwischen der äußerlichen klassizistischen Gebärde und einem Schaffen aus dem Geist der Antike aufweist. Daß allein in dem Turmgebäude der Frisur und ihrer Verbindung mit dem Kopf der Marie-Antoinette mehr echte „Antike" steckt, als in der ganzen vornehmen Pseudogriechin des Pajou, würde man freilich auch den aufgeklärtesten Kunstschriftstellern des 18. Jahrhunderts vergeblich zu demonstrieren versucht haben.

Abb. 145. Boilly: Houdon modelliert Laplace. Ölgemälde im Musée des Arts décoratifs.

In der Geschichte der

statuarischen Plastik

Frankreichs strahlt der Name Houdons nicht minder hell wie in der Porträtkunst. Auch hier sinkt so manches hervorragende Werk zu einer dekorativen Skulptur ersten Ranges herab, sobald man es an dem Maßstab Houdons mißt. Seine Kunst allein erscheint als vollwertige Plastik.

Aus der Schule des Michelange Slodtz hervorgegangen, seit frühester Kindheit im Verkehr mit jungen Bildhauern, von Pigalle und Lemoyne beraten, tritt er 1764 die Romreise an. Hier entstehen als Erstlinge seines Meißels ein noch bis auf den heutigen Tag auf den Akademien verbreiteter „Ecorché" (Muskelmann) und die Statue des „Heiligen Bruno" in S. Maria degli Angeli (Abb. 147).

Dieser Beginn seines Schaffens enthüllt sein ganzes Lebensprogramm. Eine „Anatomie" ist das erste Motiv des jungen Anfängers. Er will sich die natürlichen Fundamente seiner Kunst aus eigener Kraft erobern. Noch im Alter nennt er seine Bemühungen um die Anatomie neben der Kunst des Bronzegusses als den Hauptinhalt seiner ganzen Lebensarbeit. (Ein zweiter „Ecorché" entsteht, den er sogar auf eigene Kosten gießen läßt; auch der Anatomie des Pferdes gelten späte Studien.) Mit diesen Bestrebungen steht Houdon nicht allein; sie sind ein Zeitsymptom des erstarkenden künstlerischen Ernstes, der sich von dem dekorativen Leichtsinn der Vergangenheit befreit: in dieselben sechziger Jahre fällt Bouchardons intensives Studium der Anatomie des Pferdes (s. o. S. 56), in das folgende Jahrzehnt der größte Bronzeguß der Epoche, der Petersburger Reiter des Falconet (s. o. S. 66ff.). Aber was bei diesen Meistern Abschluß und Krönung ihres Lebenswerks bedeutet, steht bei Houdon am Anfang. Damit stellt er seine Kunst von vornherein auf ein anderes Fundament als seine, aus den dekorativ-malerischen Traditionen der Vergangenheit herauswachsenden Vorgänger; wo wir bei den anderen nur ein Wiedererwecken alter barocker Ideale oder ein Anlehnen an antike Vorbilder finden, bringt Houdon einen neuen, autochthonen, abgeklärten Naturalismus.

Der Heilige Bruno (Abb. 147) ist die erste Großtat des aufstrebenden Genies. Man sollte meinen, das Werk müßte wie ein Wunder von der Mitwelt angestaunt worden sein. Die aber ging stumpf daran vorüber, obgleich Canova auf seinen Wert hinwies. Uns erscheint heute unter den großplastischen Schöpfungen des Meisters dieser Bruno als sein genialster Wurf, an Monumentalität hat ihn jedenfalls keine der späteren übertroffen.

Das im St. Peter aufgestellte Werk des eigenen Lehrers Houdons, das den gleichen Stoff behandelt (Abb. 146), gibt die willkommenste Folie für die kunsthistorische Würdigung dieses Erstlings ab. Dort spricht der Epigone des Barock, dem Aktion und Ekstase Lebenselemente sind, der eine Handlung, die verweigerte Annahme der Bischofsmitra, inszenieren muß, um zu wirken, der seinen Meißel zwingt, die Rolle des Pinsels zu übernehmen und mit plastischen Mitteln das auszusprechen, was unendlich vollkommener in der Sprache der Malerei zum Ausdruck gekommen wäre; hier bei Houdon der geborene Plastiker, in dessen erster Schöpfung sich zum erstenmal nach zweihundertjähriger Pause die Skulptur auf ihre eigenen Gesetze besinnt und eins ihrer höchsten Vorrechte ausübt, die Schwester der Architektur zu sein.

Der schweigende Karthäuser Mönch, der in tiefstes Sinnen versunken mit gekreuzten Armen dem Besucher in der Vorhalle der alten Thermenkirche entgegentritt, erscheint in seiner Umgebung wie ein Wesen aus einer andern Welt. Ein Rätsel, das wie alle großen

Abb. 146. Michelange Slodtz: Hl. Bruno. Um 1740. Rom, St. Peter.

Phänomene jeder Erklärung aus einem historischen „Milieu" spottet. Im Rom der sechziger Jahre war noch immer Bernini Trumpf. Das Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" war zwar schon geprägt, die Namen der Pseudoklassiker Battoni und Mengs waren bereits in aller Munde, in der Plastik jedoch war noch kaum etwas von dem Geist der neuen Zeit zu spüren. Die römische Produktion jener Tage vor dem Auftreten Canovas schien nur geeignet, den jungen, in der Schule von Versailles aufgewachsenen Schüler des Slodtz und Lemoyne in den heimischen Anschauungen zu bestärken. Statt dessen kommt ein Werk zustande, das wie ein lebendiger Protest des plastischen Gewissens gegen die malerische Vergewaltigung zweier Jahrhunderte erscheint; die Schöpfung eines Bildhauers, dem die menschliche Figur und ihre Gewandung in affektloser Ruhe „Motiv" genug sind; der mit diesen Elementen schafft wie mit Architekturteilen, indem er die feierlichen Vertikalen des säulenartigen Unterbaus durch die stille Horizontale der Ärmel und der Hände wie mit einem Gebälk krönt; der den Umriß in zwei strenge Parallelen bannt und mit dem gesenkten Haupt das Schwergewicht wieder in das Innere des ganzen Organismus verlegt. Und das Merkwürdigste: dieser Sieg des struktiven Denkens über die dekorative Phrase ist nicht die reife Frucht einer abgeschlossenen künstlerischen Entwicklung, sondern die erste Tat eines jungen unbekannten Anfängers. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß der Klassizismus des 18. Jahrhunderts vorwiegend geistig-literarischen und nicht spezifisch künstlerischen Ursprungs war, so liefert ihn die Nichtachtung dieses Houdonschen „Bruno", von dem niemand sprach, weil er kein „antikisch" Gewand noch Namen trug, und der doch tausendmal mehr vom Geist der Alten in sich barg, als der eben entstandene, von aller Welt vergötterte Apollo des Mengsischen „Parnaß" (1761). Freilich: Die Augen der Generation, die ebenso teilnahmslos an den Fresken der Brancacci-Kapelle wie an den Fürstenpaaren des Naumburger Doms vorüberglitten, mußten sich auch diesem Neuling verschließen, der erst mit und nach Wiederentdeckung der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance eine Auferstehung feiern konnte.

Die Nennung der beiden Beispiele aus der monumentalen Kunst der Vergangenheit erfolgt hier nicht willkürlich. Wer sich angesichts des Gewandes des „Bruno" an die Randfigur des Zinsgroschen-Freskos (den „Thomas") oder noch weiter zurück an den Mantel des Naumburger Eckehard erinnert, mag zugleich in gerechter Würdigung der unvergleichlichen Leistung Houdons erkennen, wo die Grenzen seines Könnens gezogen wurden. Es handelt sich um die Stellen, wo auch dieses autochthone Genie sich als Kind seines Jahrhunderts offenbart. Es fehlt an der Stilisierung im höchsten Sinne, dem restlosen Durchdringen des ganzen künstlerischen Organismus mit tektonisch-plastischer Form, das jenen Werken eignet. Das Modell ist nicht völlig überwunden, und in der diagonalen Orientierung (statt der vollen

Frontalität), wie in der Eleganz der Gesamterscheinung und der subtilen Kleinarbeit, namentlich der oberen Partien, verraten sich die leichten Fäden, die das Werk mit der eigenen Epoche und der eigenen Nation verknüpfen. Von diesem historisch-nationalen Gesichtspunkt aus erscheint der „Bruno" als ein plastischer Nachfahre der still-vornehmen Mönchsgestalten des alten Lesueur, die er freilich an künstlerischer Bedeutung weit hinter sich läßt. Seine überragende Stellung in der Kunst der eigenen Zeit wird durch diese Einschränkung nicht berührt. Sein abgeklärter Naturalismus ist die höchste Leistung, die der Plastik des ganzen Jahrhunderts gelungen ist.

Abb. 147. Houdon: Heiliger Bruno. 1766. Rom, S. M. degli Angeli. Alinari phot.

Dagegen macht die erste offizielle Arbeit des Künstlers nach Rückkehr in sein Vaterland, zugleich sein „morceau de réception", der ruhende Morpheus des Louvre vom Jahre 1771, eher den Eindruck einer Kompromißarbeit, bei der trotz aller Tüchtigkeit im einzelnen doch das Gefühl vorherrscht, als hätte der junge Künstler, soweit es sein Gewissen zuließ, dem traditionellen Geschmack der Zeit anzupassen sich bemüht. Jedoch schon nach fünf, durch die ersten erfolgreichen Büstenarbeiten ausgefüllten Jahren, folgt ein neuer großer Wurf, die Diana (Abb. 20, 148, 150/51), neben dem „Voltaire" der Comédie Française die populärste Großplastik des Meisters.

Die Bronzeredaktionen (seit 1782), von denen bisher drei signierte Exemplare bekannt sind, haben die Erinnerung an die erste Marmorausführung in Petersburg (Abb. 148) völlig verdrängt, deren stärkerer Naturalismus übrigens seinerzeit ihre Verbannung nach Rußland verschuldet haben soll. Der Gothaer Abguß (Abb. 151) nach dem Originalmodell läßt vermuten, daß von vornherein die Ausführung in Bronze ins Auge gefaßt war. Er allein auch ist zu Rate zu ziehen, wenn man der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Diana gerecht werden will. Nur hier kommt die „Idee" unverfälscht zur Anschauung, während bei den übrigen Aufnahmen nach dem Original (vgl. auch Abb. 20) durch törichte Wahl des Standpunktes der Nerv der künstlerischen Wirkung durchschnitten worden ist.

In demselben Jahre, wo das Originalmodell vollendet wurde (1777), konnte man im Atelier des Allegrain eine Diana bewundern (Abb. 149), die ebenso wie die uns bereits bekannte „Baigneuse" dieses Künstlers (Abb. 96) den Geist des alten Louisquatorze-Klassizismus zu beschwören schien. Diesem ungefügen Produkt eines kalten römisierenden Akademismus gegenüber erscheint die Schöpfung Houdons fast wie der Kampfruf eines neuen Naturalismus. Dort eine klassizistisch-korrekte Schularbeit, der alle höheren plastischen Qualitäten im Aufbau wie in der Durchbildung fehlen, hier die moderne, ohne jede Rücksicht auf die Mythologie geschaffene und wegen der fehlenden Legitimation ihrer Nacktheit von der Zeitkritik bemängelte Gestalt, halb Göttin, halb irdisches Weib, die leichtfüßig, wie der verkörperte Klang einer schwingenden Bogensehne, dem Beschauer entgegeneilt. In dem musikalischen Wohllaut des Motivs, dem melodischen Fluß der Umrisse und dem rhythmischen Gleichgewicht der Masse liegt der Reiz dieser Schöpfung beschlossen. Nicht in der Formenbehandlung im einzelnen, die schon unverkennbar unter dem Einfluß klassizistischer Anschauungen steht. Die beiden Abbildungen 20 u. 150 führen leicht irre: was die erste zu wenig gibt, gibt die zweite zu viel; das Original ist weder so kalt wie die eine, noch so nuancenreich wie die andere. Aber der Wert der Houdonschen Leistung innerhalb der Zeit wird immerhin auch aus ihnen sichtbar werden. Nach einer über zweihundertjährigen Pause wird hier zum erstenmal wieder der nackte weibliche Körper in einer, von individueller Anschauung getragenen Darstellung für die Kunst erobert: das ganze französische 17. und 18. Jahrhundert begnügte sich, von gelegentlichen Skizzen der Maler abgesehen, mit einer klassizistisch-abstrakten oder konventionell-dekorativen Lösung des Themas (s. Abb. 38, 41, 44, 62, 64). Neben diesen Vorgängern wirkt die neue Diana in der elastischen Herbheit ihrer Formensprache fast wie eine Florentinerin. Houdon greift unbewußt auf die alten Ideale der Spätrenaissance zurück. Der schlanke Frauentypus des Cellini und Giov. da Bologna, der das ganze französische 16. Jahrhundert beherrschte und in der Diana des Goujon (Abb. 152) seine klassisch-nationale Fassung erhielt, feiert hier seine Auferstehung.

Auch von dieser Diana jedoch, und in noch höherem Maße von einem, zehn Jahre später als Gegenstück entstandenen, weit zopfiger geratenen „Apollo" (ehem. Samml. Leopold Goldschmidt-Paris) gilt, was wir schon beim Jugendwerke des „Bruno" einschränkend zu betonen hatten: die volle Höhe einer stilsicheren Monumentalität wird nicht erreicht. Wie im einzelnen der Kopf zwischen Porträt und Ideal schwankt, so kann auch das Ganze, sobald man die höchsten Maßstäbe anlegt, den Kompromiß zwischen dem eigenen Genius und den Forderungen der Zeit nicht ganz verleugnen. Auch hier hat der auf das Elegante zielende Nationalgeschmack, der selbst bei der Formulierung revolutionärster Gedanken die Grazie der schönen Linie um jeden Preis gewahrt sehen wollte, ein Machtwort gesprochen.

Auch sonst ist das Oeuvre Houdons nicht frei von Konzessionen an den Zeitgeist. Entwürfe zu Grabmälern mit barocken Allegorien à la Pigalle, die nahe an Salonplastik streifenden Gruppen des „Baiser donné" und „Baiser rendu", die in der Revolution zerstörte Gruppe einer badenden Marmornajade, der eine aus schwarzem Blei gebildete Negerin Wasser aus goldener Schale über den Rücken gießt (1783), sind genügende Dokumente, um zu beweisen, wie weit auch dieser Vollblutplastiker den malerisch-dekorativen Grundlagen seines Jahrhunderts Tribut zahlen mußte. Wie sich Houdons Persönlichkeit aus den Zeitdokumenten und seinen Werken uns heute darstellt, ist nicht anzunehmen, daß diese Rücksicht auf die Zeittendenzen bei ihm zu einem inneren Konflikt geführt haben. Die Zwiespältigkeit der Gefühle ist eher auf Seiten des modernen Betrachters, der etwa die kürzlich für den Louvre erworbene kleine Skizze in Abb. 153b betrachtet, und sieht, wie dieser mit monumentaler Form gesättigte, eines Rodin würdige Gedanke, zu der liebenswürdigen „Frileuse" (Abb. 153 u. 153a) popularisiert wird. Dennoch bleibt, mit historischem Maß gemessen, diese Schöpfung eine der reifsten und vollkommensten, die wir von Houdons Hand besitzen,

Abb. 148. Houdon: Diana. 1780. Marmor. Petersburg, Eremitage. Nach „Les Arts".

und innerhalb der charakterlos zwiespältigen Zeitproduktion (Pajou) ein Wunder an Geschlossenheit und Prägnanz des Aufbaus, wie an Lebendigkeit des organisch-plastischen Empfindens.

Zwischen der Diana und der, auch mit einem schwächeren Gegenstück („L'Eté") versehenen „Frileuse" steht zeitlich der Voltaire der Comédie Française, der Haupttitel des Houdonschen Ruhms bei Mit- und Nachwelt (Abb. 154).

Abb. 149. Allegrain: Diana. 1777. Marmor. Louvre. Giraudon phot.

Das Thema der sitzenden Porträtfigur beschäftigte um dieselben Jahre, wo das Hauptwerk Houdons entstand, fast alle bedeutenden Bildhauer dieser Generation. Caffieri, Julien, Pajou, Clodion u. a. gaben in ihren, meist für den großen Sitzungssaal der Akademie bestimmten Ehrenstatuen der Geistesheroen Frankreichs ihr Bestes. Es ist ebenso überraschend, wie der theatralische Caffieri (Abb. 156) bei dieser Gelegenheit den dekorativen Überschwang seines Temperaments zur Ruhe zwingt, wie der „Kleinmeister" Clodion den Aufschwung ins Grandios-Pathetische zu finden weiß (Abb. 155). Dennoch wird die Überlegenheit Houdons durch eine bloße Konfrontation mit diesen, an sich ausgezeichneten, Arbeiten offenbar. Neben der gelassenen Würde des Motivs und der Prägnanz des plastischen Ausdrucks im „Voltaire" haftet den anderen etwas Genremäßiges an; die flackernde Unruhe ihres im Grunde malerischen Vortrags steigert

Abb. 150. Houdon: Diana. 1790. Bronze. Louvre. Nach „Les Arts".

Abb. 152. Goujon: Diana auf der Hirschkuh. 1550/3. Marmor. Louvre.

Abb. 151. Houdon: Diana. 1776. Gips. Gotha, Museum. Nach „Les Arts".

Abb. 153. Houdon: La Frileuse (L'Hiver). 1783. Marmor. Montpellier. Nach Gonse: Les Musées de France.

Abb. 153b. Houdon: La Frileuse (L'Hiver). Bronzeguß nach der Originalskizze. Höhe 0,26 m. Louvre. — Giraudon phot.

das in ihnen ruhende theatralische Element. Zwei Jahre, bevor Houdon an die Arbeit ging, hatte Pigalle mit demselben Thema jenen verunglückten Aufstieg ins Gebiet des Klassisch-Monumentalen unternommen (Abb. 94). Der große Naturalist hatte vergeblich versucht, sein feuriges Temperament in die eisigen Höhen der klassizistischen Abstraktion zu verpflanzen. Der mildere, zu Konzessionen eher geneigte Houdon, bleibt innerhalb der irdischen Regionen und schafft ein Abbild seines Helden, das zwischen der porträthaften Realität und der monumentalen Stilisierung die glückliche Mitte hält. Eine völlig einheitliche Wirkung freilich verhindert der Konflikt des ganz naturalistischen Porträts mit der stilisierten Gewandung. Man möchte fast meinen, daß an Stelle dieses Kopfes, der in der Durchbildung der äußersten Finessen noch über die Porträtbüsten (Abb. 132) hinausgeht, das so wundervoll einheitlich stilisierte Bronzeporträt (Abb. 134) die angemessenere Krönung gewesen wäre.

Um dem Motiv und schließlich dem Werk selbst ganz gerecht zu werden, bedarf es durchaus der Kenntnis seiner Entstehung, wie sie uns ein Augenzeuge berichtet. Der Marquis de Villevieilles schildert die letzten Lebenstage des greisen Patriarchen, den im höchsten Augenblick seiner ruhmreichen irdischen Existenz, den Pariser Triumphtagen des Jahres 1778, der Tod überraschte. Von körperlichem Ungemach heimgesucht, hatte der Greis sich nur äußerst widerwillig zu Porträtsitzungen bequemt. In die alte „houppelande" eingehüllt, in der er auch daheim seine Besuche zu empfangen pflegte, saß er zur Verzweiflung des Bildhauers fast regungslos da. Da verabredete der Marquis mit Houdon, um die Züge des Greises zu beleben, ihm heimlich auf ein gegebenes Zeichen jenen Kranz aufs Haupt zu setzen, mit der bei der berühmten Vorstellung der „Irene" der Schauspieler Brizard die Büste Voltaires auf offener Szene bekränzt hatte. „Mais j'avais à peine posé la couronne sur cette tête vénérable, que, me repoussant avec cette grâce qui ne l'abandonnait jamais: que faites-vous, jeune homme? me dit ce vieillard illustre, jetez-la sur ma tombe qui s'ouvre. (Il éprouvait déjà des douleurs très vives.) Il se lève incontinent, et, se tournant vers l'artiste: Adieu, Phidias, et me saisissant par le bras: Mon ami, allons mourir! — Quelques jours après il n'était plus." (Guiffrey: „Les Caffieri" 281.)

Abb. 153a. Houdon: La Frileuse. Nach Gips.

Dieses momentane Element, das dem Werk im Gegensatz zu späteren klassizistischen Lösungen nach dem Vorbilde der antiken Sitzmonumente seine Lebendigkeit verleiht, ist hier in eine, der Wirklichkeit mit unnachahmlicher Kunst abgelauschte Charakteristik eingeschmolzen worden, die das Wesen des Helden treffender verkörpert als alle Bemühungen der Biographen. Das zwischen Sitzen und Sicherheben schwankende Motiv, das in dem Aufstützen der wunderbar durchgeistigten Hände seine Steigerung findet, und im

Antlitz die spöttische, doch auf dem Grunde fanatischer Gerechtigkeits- und Wahrheitsliebe ruhende Erwartung der gegenseitigen Anrede, sind soweit entfernt von dem schematischen Typisieren der klassizistischen Denkmalskunst, daß man Bedenken trägt, das Werk überhaupt dem Klassizismus zuzuzählen. Das Gewand ist, wie gesagt, nicht die traditionelle antikisierende Draperie, sondern das stilisierte schlafrockartige Hauskleid, das Voltaire täglich benutzte und unter dem der hier nicht sichtbare moderne Schuh

Abb. 154. Houdon: Voltaire. 1778/81. Comédie Française.

das Zeitkostüm verrät. Der Sessel ist gleichfalls nur ein antikisierender später Louis-seize Stuhl. Andererseits liegt in dem krönenden Stirnband die Absicht ausgesprochen, das Werk in die Sphäre des Ideal-Monumentalen zu erheben. Daß es nicht zu einem völlig überzeugenden Einklang der modernen und der antikisierenden Elemente gekommen ist, und daß auch in rein künstlerischer Hinsicht die unteren Partien in einem unentschiedenen Zwischenstadium naturalistischer und stilisierender Formenanschauung steckengeblieben sind, sind Eigenschaften, die das Werk mit der „Diana" wie mit dem „Bruno" teilt. Hieraus erklärt sich im wesentlichen der Rest von Unbefriedigtheit, den das sonst so meisterliche Werk in dem modernen Beschauer hinterläßt. Was dem Porträtplastiker so oft gelang, die restlose Verschmelzung der naturalistischen Einzelform mit dem monumentalen Gedanken, hat der Freiplastiker nie erreicht; man wird in dem „Voltaire", wie in der „Diana" und der „Frileuse" nie das „Dixhuitième" vergessen, wie bei dem „Molière", dem Bronze-Voltaire oder dem „Bailli de Suffren".

Dem Gewissenskonflikt des Naturalisten mit den Forderungen des Klassizismus durch den Verzicht auf das stilisierte Kostüm aus dem Wege zu gehen, war im Falle „Voltaire" unmöglich. Was für die im kleinen Format ausgeführten Genrestatuetten Voltaires galt (Bronzen in Petersburg und sonst), galt nicht zugleich für das Denkmal. Der Houdon nahestehende Diderot hatte bereits in diesen Tagen, wo das Für und Wider des historischen und der antikisierenden Auffassung monumentaler Porträtstatuen gerade angesichts dieses Voltaire lebhaft diskutiert wurde, auf die „Unmöglichkeit" des modernen französischen Kostüms hingewiesen. Was er dagegen vor-

Abb. 155. Clodion: Montesquieu. 1779/83. Palais de l'Institut.

Abb. 156. Caffieri: Pierre Corneille. 1779. Nach dem Tonmodell in Rouen.

Abb. 157. F. Schiaffino: Herzog von Richelieu. Louvre.

bringt, wird bei der bekanntlich skelettartigen Dürftigkeit der körperlichen Erscheinung Voltaires doppelt beweiskräftig:

„La platitude de nos vêtements, nos manches retroussées, nos culottes en fourreau, nos bosques carrées et plissées, nos jarretières sous le genou, nos boucles ou lacs d'amour, nos souliers pointus! Je défie le génie de la peinture et de la sculpture de tirer parti de ce système de mesquinerie. La belle chose, en marbre ou en bronze, qu'un Français avec son justaucorps à boutons, son épée et son chapeau". (Essais sur la peinture). — Man lege sich, angesichts eines solchen Versuchs, wie ihn die bekannte, früher dem Pigalle zugeschriebene, fast lebensgroße Louvre-Figur des Schiaffino (Abb. 157) vorgeführt, die Frage vor, ob auch ohne die Theaterpose ein solches Kostüm, selbst von einem Houdon, für die monumentale Kunst zu retten gewesen wäre.

Etwas günstiger lag der Fall bei der Darstellung des weit großzügigeren, flächen- und formenreicheren Louisquatorze-Kostüms. In denselben Jahren, wo Houdon am Voltaire arbeitete, entstand seine wenig erfreuliche Statue des Marschalls Tourville in Versailles (1779/82), die in recht theatralischer Haltung mit Federhut, Perücke und dem ganzen übrigen Apparat an Bändern und Spitzen, schon von Diderot als ein „van Dyck in Marmor" bespöttelt wurde. Uns ist die Statue nur ein Beweis mehr dafür, wie Houdon in jener Lebensepoche noch keineswegs geneigt war, sich dem Klassizismus in die Arme zu werfen. Das Hauptwerk der folgenden achtziger Jahre, der Washington in Richmond (1784—92, Abb. 158), erscheint sogar trotz seines Zopfcharakters als ein letzter Protest gegen die Tyrannei des klassizistischen Dogmas, freilich nicht von der Energie, den die Generale Schadows atmen. Die Gewissenhaftigkeit, mit der Houdon sich jeder Abkürzung seiner vorbereitenden Arbeiten durch Porträts und andere Hilfsmittel widersetzte, und ungeachtet der damals unendlich beschwerlicheren, 48tägigen, Fahrt über den Ozean darauf bestand, seinen Helden von Angesicht zu sehen, fand eine glückliche Resonanz in dem gesunden Realismus der Kunstanschauungen des Gefeierten selbst, der der von seinen Landsleuten geforderten Heroisierung nach antikem Muster eine bescheidene, aber unzweideutige Opposition entgegensetzte. Houdons „Washington" nimmt in der symbolischen Andeutung der politischen und kulturellen Mission des Helden (durch die dreizehn Fasces der Vereinigten Staaten, auf die er sich stützt, und die Pflugschar zu seinen Füßen) bereits jene, erst in der Mitte des folgenden Jahrhunderts durch Rietschel („Lessing" in Braunschweig) angebahnte Richtung der heroisierten Porträtstatue im Zeitkostüm voraus. In der stilistischen Entwicklung des Meisters selbst vertritt das Werk das Stadium des bereits erkaltenden Naturalismus. Die Kraft des plastischen Ausdrucks, wie sie die noch fast gleichzeitige Büste des Bailli de Suffren (Abb. 135) aufwies, hat nachgelassen; namentlich zeigt, im Vergleich mit jenem Meisterstück die Behandlung des Kostüms, ebenso wie die Häufung des symbolischen Beiwerks, daß die Blässe des klassizistischen Gedankens auch an dieser kraftvollsten Persönlichkeit des Jahrhunderts ihre Macht zu erproben begann.

Revolution und Kaisertum vollendeten das Zerstörungswerk. Ein nach dem Muster der antiken Rednerstatue des Augustus entworfener „Cicero" (1804, Gips in der Bibl. Nation.) und das gleichfalls mit der antiken Toga drapierte klassizistisch marmorkalte Standbild Voltaires in den Gruftgewölben des Panthéon (1812) bedeuten die vollzogene Kapitulation des großen Naturalisten vor dem Klassizismus. Noch einmal verklärt ein monumentaler Auftrag die Zeiten des Niedergangs: die bronzene Kolossalstatue Napoleons, die auf einem

Abb. 158. Houdon: George Washington 1787/92.
Kapitol in Richmond.
Nach einer Originalaufnahme.

von drei Adlern mit ausgebreiteten Flügeln getragenen Schilde thronte und, auf einer hohen Säule am Hafen von Boulogne aufgerichtet, als drohendes Phantom zur englischen Küste hinüberschaute. Von dem reaktionären Fanatismus der Restauration zerstört und eingeschmolzen, wurde sie 1841 an derselben Stelle durch eine, mit Benutzung des Houdonschen Gedankens von Bosio verfaßte Statue ersetzt. Wie die gleichzeitige Büste des Kaisers (Abb. 140) ein Resultat persönlicher Sitzungen, läßt sie, wenigstens als grandioser Gedanke, das überreiche Lebenswerk des Meisters in einen letzten großen Akkord ausklingen.

Revolution und Kaiserreich waren längst zu Grabe getragen, die alten Ideale des Klassizismus begannen bereits vor den neuen der Romantik zu verblassen, als der größte Plastiker des Dixhuitième noch immer unter den Lebenden weilte. Der Greis, der die Tage Ludwigs XV. und Voltaires geschaut, empfing noch in seinem Atelier die Huldigungen des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm III. und Wilhelm von Humboldts (1814). Als ehrwürdiger Patriarch und Zeuge einer längst versunkenen Welt von der jungen Generation verehrt, blieb er in stiller Resignation einzig seinem Lehramt treu, ohne selbst noch den Meißel zu berühren. Der Salon von 1814 war der letzte, den er beschickte. Die neue Zeit war nicht die seine, und der einzige Ort, wo er sich wohl fühlte, die alte Comédie française, die Stätte seiner Ruhmestage. Hier sahen ihn als ständigen Ehrengast die Pariser Abend für Abend mit unermüdlichem Anteil den Vorstellungen beiwohnen, erst in den letzten Lebensjahren halb schlafend, halb mit Tonkügelchen spielend, die er rastlos in den Händen drehte und in seine großen Rocktaschen gleiten ließ. Den Zeitgenossen des Jahres 1824/5 galt Houdon bereits als tot, während er, als 82jähriger zum erstenmal von einer Krankheit befallen, auch diese überwand und noch weitere fünf Jahre sich des Lichts der Sonne erfreute. Am 15. Juli 1828 überraschte den 87jährigen während einer Sitzung im Palais de l'Institut der Tod.

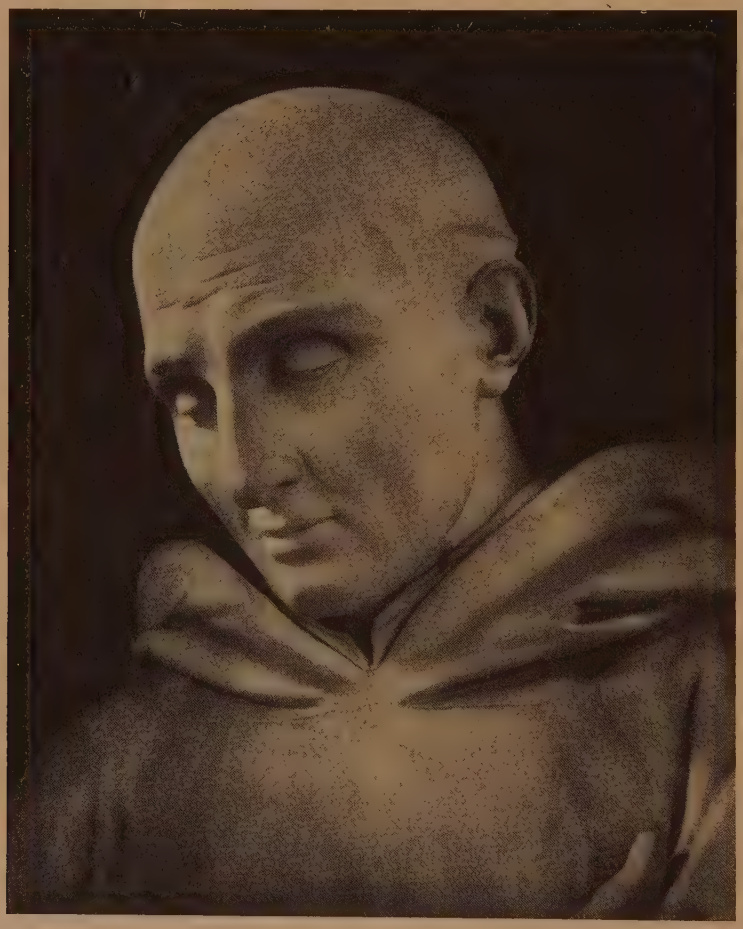


Abb. 159. Houdon: Kopf des hl. Bruno (Abb. 147). Brogi phot.

ZWEITER TEIL

DIE MALEREI

Die französische Plastik des 18. Jahrhunderts kann trotz ihrer überreichen Produktion und einzelner hervorragender Persönlichkeiten nicht zu den Höhepunkten der Geschichte der Bildhauerei gerechnet werden. Die Entwicklung der gesamten europäischen Kunst seit Ende der Renaissance ging auf die Entdeckung neuer malerischer Werte aus. Dies führte naturgemäß zu einer Verdrängung des tektonisch-plastischen Sehens durch das farbig-dekorative. Das 17. und 18. Jahrhundert hat seinen wertvollsten Gedanken nicht mit Meißel und Modellierholz, sondern mit Pinsel und Zeichenstift Gestalt verliehen. Die Farbe ist das Lebenselement dieser ganz der Sinnenkultur huldigenden Epoche. Die Maler Watteau, Boucher, Chardin und Fragonard sind die Klassiker des „Dixhuitième".

Eine vorläufige allgemeine Orientierung über den Gang der formalen Entwicklung wird durch einen kurzen Rückblick auf die sechs Gruppenporträts und ihre stilgeschichtlichen Parallelen in unseren einleitenden Übersichtstabellen ermöglicht. Es ergibt sich dann, wie aus der eben abgeschlossenen Darstellung der Plastik, der gleiche Weg von dem barock-klassizistischen Stil des späten Louisquatorze (Abb. 3) zu einer immer stärkeren Auflösung der tektonischen und plastischen Elemente durch die neue malerische Anschauung, die mit der Régence (Abb. 7) einsetzt und im Louisquinze (Abb. 11) ihren Höhepunkt erreicht. Schon vor der Jahrhundertmitte leitet ein allmähliches Abklingen der Bewegung die beginnende Reaktion ein: ein abermaliges Erstarken der tektonischen Tendenzen führt, zunächst noch unter Wahrung der koloristischen Qualitäten der vorhergehenden Periode (Abb. 15), im entwickelten Louisseize zu einem immer einseitigeren Vordringen der Linie (Abb. 19), bis schließlich im Empire die völlig antimalerische Kontrastierung der Elemente und die Diktatur des Umrisses erreicht wird (Abb. 23).

Die Grundlagen dieser optischen Wandlungen ergeben sich, wie in allen Perioden der Kunstgeschichte, aus psychischen Vorbedingungen. Der Stil ändert sich, sobald die Menschen andere geworden sind. Der Prozeß des An- und Abschwellens des Kolorismus, der Kampf der plastischen Tendenzen mit den malerischen, ist eine Folge der jeweiligen Veränderungen in der geistigen Gesamtverfassung der Generationen.

Die seelische Achse, um die die ganze Stilbewegung des 18. Jahrhunderts kreist, ist der Urgegensatz von Geist und Materie, von Ethos und Sinnlichkeit. Schon der Kontrast der künstlerischen Gesamtphysiognomie des vorhergehenden Zeitalters, der ausgesprochen männliche Charakter des Louisquatorze zu dem überwiegend femininen des Louisquinze, hat in dieser Doppeltendenz alles menschlichen Denkens und Empfindens seine tiefsten Wurzeln. Und die Wandlungen der Stile im Dixhuitième, die Kämpfe der konstruktiven Tendenzen mit den auflösenden, die zum Siege des Klassizismus oder des Rokoko führen, finden ihre Erklärung in dem jeweiligen Überwiegen der einen oder der anderen Richtung im Seelenleben der Menschen.

Der Anfang des Jahrhunderts bringt die Emanzipation von den heroischen Idealen des Versailler Klassizismus. Das Anschwellen der sinnlich-femininen Tendenz im Zeitempfinden hat das Erstarken der malerischen Bewegung in der Régence zur Folge. Die ganze Weltanschauung dieser und der folgenden Generation des Louisquinze kreist um den Kultus des Weibes. Alle ihre Gefühlsäußerungen in Literatur und Kunst stehen im Banne der Erotik. Watteau, Boucher, Fragonard gestalten ihr ganzes Lebenswerk zu einem Altar der Cythere. Selbst die politischen Schicksale der Nation liegen in weiblichen Händen. Bildete im Louisquatorze die Majestas die Signatur der Zeit, so herrscht jetzt die Voluptas. Dieser Wandel bringt eine völlige Revolution in der geistigen und körperlichen Struktur der Menschen jener Tage hervor. Die ewig irritierten Nerven reagieren auf jeden neuen Reiz und empfinden die kompakte Schwere und feierliche Grandezza der alten Zeit als unerträglich. Man verlangt nach flüchtigeren und pikanteren Sensationen. Damit ist das Signal zum Stilwandel gegeben. Die Kurve siegt über die Gerade, die Improvisation über die Konstruktion, die Impression über die Komposition, die Farbe über die Linie. Zugleich tritt in der äußeren Verteilung der Stoffgebiete das Historienbild zurück hinter dem Genre. Das erstere verschwindet, nicht weil die Spiegelfülle der neuen Intérieurs „keinen Platz" mehr für sie bietet, sondern weil Inhalt und Charakter der Historienmalerei eine spezifisch männliche Disposition bei Schaffenden und Genießenden voraussetzt. Das Historienbild verlangt geistige Konzentration und dazu hat man im Rokoko keine Zeit. Man ist nur sich selbst interessant und interessiert sich für die anderen nur, insofern sie sich für „uns" interessieren. Für die Toten ist da kein Platz. Die Geschichte ist der Zeit, die ganz im Augenblick und vom Augenblick lebt, zu ernst, zu schwer. Sie braucht den Spiegel und mißbraucht ihn, weil ihr feminines Empfinden nach diesem unentbehrlichsten Requisit der Eitelkeit verlangt. Daher der Niedergang der Historie und die antitektonische, dekorativ-malerische Gestaltung des Innenraumes. Daher die Möbel, die den Boden nur antippen, statt auf ihm zu ruhen (Abb. 10 u. 13). Daher auch in der Formensprache der gleichzeitigen Malerei das Auftreten der intermittierenden Linie, der äußersten Verkürzungs- und Überschneidungskünste an Stelle des einheitlich geschlossenen Konturs, der als monoton empfunden wird. Die Nerven, in unaufhörlicher Jagd nach neuen Sensationen, verlangen die ewig wechselnden Akzente, die springenden Tupfen und kecken Drucker. Der Überraschung, der Verwegenheit gehört der Sieg in Kunst und Leben, das heißt für diese Zeit in der Liebe. Die Erotik, die feminine Tendenz jener Tage, entscheidet über ihre künstlerische Formensprache. Daher auch endlich im Kolorit die durchgehende Aufhellung der Palette. Das dunkle Purpurrot, das satte Blau, das tiefe Braun, das glänzende Gold des alten Louisquatorze wird im Louisquinze durch Himmelblau, Reseda, Rosa, Weiß und Silber ersetzt. Der ewig flüchtige Moment der neuen Zeit vermag nicht mehr die schweren Akkorde der alten Skala aufzunehmen; die verzärtelten Sinne können nur noch luftig heitere, im Augenblick verfliegende Nuancen und Klänge verarbeiten.

Die wechselnden Lebensbedingungen produzieren das veränderte Sehen. Letzteres ist nur eine Folge der animalisch-seelischen Umstellung des ganzen Daseins. Die Menschen schaffen die Stile. Und so erklärt sich auch der neue abermalige Wandel um die Mitte des Jahrhunderts. Das Erwachen aus dem Taumel, die beginnende Ernüchterung, das Sich-auf-sich-selbst-besinnen des Menschen. Die Neubelebung der ethisch-geistigen Tendenzen bringt in der Stilgeschichte die Abwendung von der Kurve, die Rückkehr zur Tektonik, das Erblassen der Farbe, das Erstarken der Linie (Abb. 19 u. 23, vergl. mit 7 u. 11). Geistiger Gehalt, nicht Augenreiz, lautet die Forderung auf allen Gebieten des sozialen und künstlerischen Lebens. Der „mo-

derne" Mensch von 1760 ist nicht mehr dekoratives Objekt für die Schaulust seiner Mitwelt, sondern in erster Linie Subjekt, Individuum, Persönlichkeit. Die seelische Tendenz der Zeit ist zentripetal gerichtet, nicht zentrifugal wie die des Rokoko. Daher die neue Geschlossenheit und Festigkeit ihrer künstlerischen Gebilde. Konzentration, Ordnung und Klarheit heißen die Forderungen der Zeit und ihrer führenden Geister. Aus diesem neuen Denken und Empfinden heraus entwickelt sich der neue Stil. Ganz allmählich und mit sanften Übergängen bereitet sich der Wandel vor. Zunächst noch unter Wahrung der koloristischen Werte des alten Rokoko in der Übergangsepoche des frühesten Louisseize der 50er und 60er Jahre (Abb. 15), dann mit immer stärkerer Betonung der struktiv-linearen Elemente durch den mit unwiderstehlicher Gewalt vordringenden Rationalismus, der auf neue Ordnung und Klärung dringt (Abb. 18 u. 19). Nicht die bildende Kunst, sondern die Literatur ist der Hebel für die Revolutionierung der Geister. Voltaire, Rousseau und die Enzyklopädisten erklären dem Rokoko den Krieg. Diderot brandmarkt den „Sittenverderber" Boucher und erhebt Greuze auf den Schild. Die Sentimentalitäten dieses malenden Literaten bereiten den Boden für das Neuerstarken des Historienbildes. Die Mission Davids und seiner „Horatier" wird schon von der vorhergehenden Generation angebahnt. Der „große" Mann, nicht mehr das Weib ist der Held des Tages. Im Empire Bonapartes und Davids erwacht der alte Imperialismus des Louisquatorze und Lebruns. Beide huldigen der Antike. Der Klassizismus tritt aufs neue seine Herrschaft an. Der Ring der hundertjährigen Entwicklung ist geschlossen (vgl. Abb. 2 mit 22, 26 mit 27, 160 mit 233).

---

1. Kapitel

Die Erotiker

I. Antoine Watteau (1684—1721)

Aus der soeben skizzierten Übersicht über den Gesamtverlauf des Jahrhunderts ergibt sich die Dispositon unserer Darstellung. Die Antithesen „Weib" und „Mann", „Sinnlichkeit" und „Ethos", „Dekoration" und „Persönlichkeit" weisen dem Gang unserer Betrachtungen die Richtung.

Dennoch dürfen auch diese Wegweiser und Grenzpfähle wie die aller historischen Dispositionen und „systematischen" Gliederungen nicht als unverrückbar gelten. Alle Kunst in Vergangenheit und Gegenwart quillt aus dem Leben, und die Gesetze dieses Lebens, der ewige Fluß der Dinge, entzieht sich aller menschlichen Kontrolle. Es gilt letzten Endes doch nur der Wert der einzelnen künstlerischen Tat, die keine stilgeschichtliche Analyse in ihren Wurzeln bloßzulegen imstande ist, sondern einzig die Kenntnis der schaffenden Kräfte selbst, der Individualitäten. Je größer die letztere, desto geringer ihre Abhängigkeit von den stilgeschichtlichen Bedingungen ihrer eigenen Zeit. Das Wesen jeder großen künstlerischen Tat beruht nicht in dem, was sie mit der Masse der übrigen gleichzeitigen verbindet, sondern darin, was sie aus ihr heraushebt. Hamlet und Faust durchschreiten die Ewigkeit nicht, weil sie die Sprache des englischen Barock und des deutschen 18. Jahrhunderts sprechen, sondern weil die Seele Shakespeares

und Goethes in ihnen lebt. Jeder wahrhaft große Künstler ist ein Einzelfall in seiner Zeit. In der eigenen Umgebung ist und bleibt der Genius ein Fremdling. Und diese Tatsache drückt alle stilgeschichtlichen Betrachtungen und Resultate zu Hilfskonstruktionen herab. So auch die unsrigen. Sie können nur dadurch gestützt werden, daß neben und über ihnen die Bedeutung der Persönlichkeiten in vollem Umfang zur Geltung kommt. Die Kunstgeschichte wird von den Künstlern geschaffen und „Querschnitte" sind zwar sehr lehrreich und nützlich, aber sie führen niemals in die Tiefe. Die großen schöpferischen Geister aller Jahrhunderte sind untereinander durch geistig-seelische Qualitätswerte und Verwandtschaftsgrade verbunden, die alle stilgeschichtlichen Schranken durchbrechen. Masaccio und Donatello stehen Raffael und Michelangelo näher als alle ihre Zeitgenossen, und Lionardo hätte sich mit Rembrandt schneller verständigt als mit seiner eigenen Umgebung. Die Wahlverwandtschaft der Geister, die alle Fesseln der Jahrhunderte sprengt, ist ein höheres Problem als das der stilgeschichtlichen Parallelen. Nicht Form, sondern Inhalt ist das Wesen aller Dinge.

So auch in dem engeren Rahmen unserer Zeitperiode. Dem Verständnis Watteaus wird derjenige unendlich näher kommen, der Giorgione und Mozart in sich aufgenommen hat, als wer die stilistischen Zusammenhänge der künstlerischen Formensprache des Meisters mit der der Régence sich klargemacht hat. Watteau ist groß, nicht weil er die Sprache seiner Zeit spricht, sondern weil er in dieser Sprache anderes, Wertvolleres zu sagen hat als seine Umgebung. Er ist als Kolorist, als Zeichner und Ornamentiker Zeitgenosse der Régence, des Robert de Cotte, des Delafosse und Largillière. Aber was er sagt, ist aus einer Welt entsprungen, die um ein diametral entgegengesetztes Zentrum kreiste als die Gedanken und Gefühle all seiner Zeitgenossen. Die Régence ist tot. Watteau lebt, weil wir mit ihm leben und weil die Wurzeln seiner Weltanschauung in die Tiefen des Allgemein-Menschlichen hinabreichen. Er lebt, weil seine Seele nicht an die Zeitseele gebunden, sondern zeitlos, unsterblich war. Diese Seele aber, die Schöpferin seiner künstlerischen Taten, ist ein Mysterium und spottet, wie alle Naturgeheimnisse, aller Hebel und Schrauben.

Es gilt daher, wenn wir das Phänomen „Watteau" verstehen wollen, zunächst diese Ewigkeitswerte in dem Gesamtwerk des Künstlers aufzuspüren, ehe wir die Sprache, in die er seine Gedanken kleidete, und ihre stilgeschichtlichen Vorbedingungen untersuchen. Der Verfasser hat in seiner Monographie über den Künstler (Propyläen-Verlag 1922) diese Aufgabe zu lösen versucht; es sei ihm daher verstattet, die dort formulierten Sätze hier zu wiederholen und zwecks eingehenderer Belehrung auf diese Arbeit zu verweisen.

Ein Blick auf die berühmteste der Watteauschen Schöpfungen, die „Fahrt nach der Insel der Cythere" (Taf. 4), wird am schnellsten in die Geisteswelt dieses größten Genius der gesamten Kunst des 18. Jahrhunderts einzuführen imstande sein.

Das hier vorgeführte Exemplar ist die erste flüchtigere, aber dennoch künstlerisch wertvollere Fassung des Werkes, das Watteau im Jahre 1717 als „morceau de réception" der Pariser Akademie einreichte. Es verhält sich zu der technisch vollendeteren, aber auch kühleren Berliner Redaktion fast wie ein plastisches Original zum Abguß.

Im Mittelgrunde links — die Komposition wird von der großen Diagonale des Bergrückens getragen — ergeht sich der Chor der Namenlosen, die Masse der glücklichen Teilnehmer, die, bereits mit sich einig, sich zum Besteigen der Barken anschicken. In den drei Gruppen des Vordergrundes dagegen gewinnt das Werben und Gewähren — ein Versagen gibt es nicht — individuelle Gestalt. Der Reigen beginnt mit dem Pärchen rechts, wo die Werbung noch im schüchternen Pianissimo vorgebracht wird und wo der Erfolg noch auf einige Augenblicke ungewiß erscheint: der Kavalier muß seine ganze Überredungskunst aufbieten, um diese Unschuld zum sicherlich ersten Ausflug ins Reich der Liebesgöttin zu verleiten. Kein Wunder, daß gerade diesem Pärchen Gott Amor

Watteau: Die Wallfahrt nach Cythere
(Paris, Louvre)

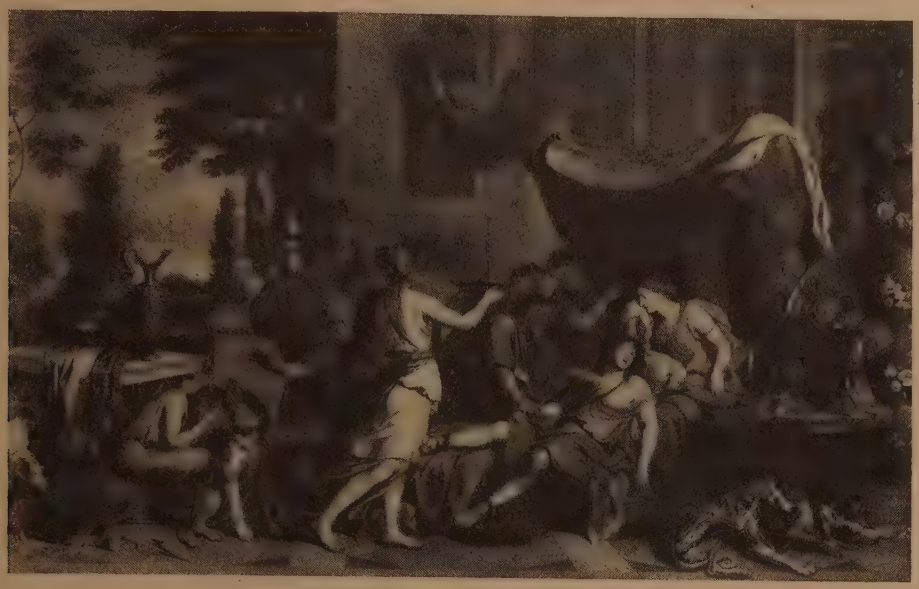


Abb. 160. Lebrun: Der Tod des Meleager. Louvre. Alinari phot.

selbst seine Aufmerksamkeit schenkt. Im Sammetwams und Seidenhöschen am Boden hockend ist er gerüstet, selbst als jüngster Pilger den Zug zu begleiten, und sein wohlgefüllter Köcher neben ihm bürgt für weitere Taten noch während der Fahrt. Neben und vor ihm ist die Situation bereits geklärt; der letzte schwache Widerstand ist vom glücklichen Sieger spielend gebrochen. Im Hauptpaar endlich zeigt sich die Erfüllung: der Besitz der reifen, fast überreifen Frucht. Die Dame, die den Weg ins Paradies nicht zum erstenmal beschreitet, läßt sich durch das Drängen des Kavaliers nicht abhalten, ihr Interesse den jungen Gefährtinnen zuzuwenden; die Meisterschaft ergötzt sich am Debut der Anfängerinnen. — Mit dem Aufstieg der Figurengruppen hält das Gelände gleichen Schritt. Die Bodenwelle steigt mit den menschlichen Figuren und fällt dort, wo deren Höhepunkt erreicht ist, abwärts. Der Blick wird frei für den Mittelgrund, wo die Pärchen, schon völlig mit sich einig, nur noch die letzten Vorbereitungen der luftigen Bemannung abwarten, um die Fahrzeuge zu besteigen. Zwischen dem nahen Ufer und der in lichtem Dämmer verschwimmenden Ferne breitet zu Füßen eines mächtigen Gebirgsstocks der schimmernde See das leuchtende Silbergrün seines Wasserspiegels aus. Rechts jedoch, auf der dunklen Hälfte des Bildes, taucht aus dem Waldesdickicht das steinerne Antlitz der Frau Venus auf, den Schaft der Herme von purpurglühenden Rosen umwunden, halb Götterbild, halb Menschenkind, ein antiker Torso in nordischer Frisur, mit dem Lächeln olympischer Selbstzufriedenheit herabschauend auf das alte, ewig junge Spiel der Geschlechter zu ihren Füßen. Diese Venusherme im besonderen kann als Symbol des Geistes der ganzen malerischen Dichtung und der Watteauschen Kunst überhaupt gelten. Sie repräsentiert jene Vereinigung von Phantastik und Realität, jene innige Verkettung von Traum und Wirklichkeit, die es zur Unmöglichkeit macht, die beiden Elemente analytisch zu scheiden: die Kunst höchster Synthese, die nur dem Genie erreichbar, im ganzen 18. Jahrhundert nie wiederkehrt.

Das zweite Wunder dieser Märchenwelt ist die Farbe. Wer das Werk nicht kennt, mag aus der kongenialen Interpretation der Brüder Goncourt wenigstens eine Ahnung davon schöpfen:

„Wie hier der ganze Hintergrund von durchsichtig goldbraunem Öl kaum bedeckt ist, wie die durchschimmernde Farbe gleich einer leichten Welle darüber hingleitet! Wie aus dem Grün der durchsichtigen Bäume die roten Töne leuchten, wie die Luft durch sie hinstreicht und das feuchte Licht des Herbstes! ... Und die Harmonie dieser sonnigen Fernen, dieser Berge im rosigen Schnee, dieser Gewässer mit den grünlichen Reflexen; und wiederum die Sonnenstrahlen, die über die rosa und gelben Gewänder huschen, über die violetten Röcke, die blauen Mäntel, die kolumbinroten Westen, die kleinen weißen Hunde mit rötlichen Flecken! Denn kein anderer Maler hat wie Watteau die Wandlung gemalt, die zartfarbige Dinge unter dem Strahl der Sonne erleben, ihr sanftes Verblassen, das volle Erblühen ihres Glanzes im hellen Licht. Ein Blick auf diese Schar von Wallfahrern, die sich im Licht der untergehenden Sonne zu der Liebesgaleere drängen, die eben unter Segel gehen will:

Abb. 161. A. Coypel: Esther und Ahasver (1704). Louvre.
Alinari phot.

hier lacht die Heiterkeit der wonnigsten Farben von der Welt, die in einem Sonnenstrahl erhascht sind, und diese zarte, in allen Farben spielende Seide in dem leuchtenden Strom erinnert unwillkürlich an die glänzenden Insekten, die man tot, doch mit lebendigen Farben, in dem goldigen Licht eines Stückes Bernstein findet." (Übers. der Goncourt-Ausgabe des Verlages Julius Zeitler, Leipzig 1908.)

Das „Embarquement pour Cythère" ist das Sinnbild der eigenen, nie erfüllten Sehnsucht eines Träumers. In den verschiedenen Etappen der Liebeswerbung auf dem Bilde ersättigen sich die geheimen Wünsche eines Enterbten, der in seinen Phantasien Ersatz für das sucht, was ihm die Wirklichkeit versagte. Alles in diesem Bilde ist Traum. Natur und Menschen entstammen einer Welt, die außer im Gehirn ihres Schöpfers nie und nirgends Realität besaß. Wie diese Pilger sich gebaren, ihre Kleider, ihre Gesten, die verschiedenen Stadien und Temperamente ihres erotischen Verlangens sind Watteaus eigenste Erfindung. Nur darin ist er bedingt, daß all diese Einfälle auf keinem anderen Boden wachsen konnten als auf dem Frankreichs, das in den folgenden Jahrzehnten sich zu dem klassischen Lande des Frauenkultus und der ästhetischen Hochblüte der Geselligkeit zu entwickeln begann. Watteaus Poesien wirken wie eine Vorahnung der kommenden Dinge. Hierin beruht ihr hoher kulturhistorischer Wert, nicht in den Kostümen und den Vorgängen an sich. Mit dem prophetischen Instinkt des Genies entschleiert er das Antlitz der folgenden Generation, wie am Ende des Jahrhunderts sein Antipode David in den „Horatiern" die Gefühle und Gedanken der Revolutions-Ära vorausnimmt. Äußerlich dokumentiert sich diese geistige Vaterschaft darin, daß zehn Jahre nach Watteaus Tode das Kostüm seiner Frauen die Modetracht der Zeit wird.

Ehe wir in die Darstellung des historischen Entwicklungsganges der Watteauschen Kunst eintreten, soll die Konfrontation des eben besprochenen Werkes mit einer Arbeit des Hauptrepräsentanten der vorhergehenden Generation die kunsthistorische Bedeutung der „Cythère" im engeren Sinne und die Stellung Watteaus zur Vergangenheit und eigenen Gegenwart beleuchten.

Der „Meleager" des Lebrun (Abb. 160) verkörpert den Versailler Klassizismus in Reinkultur. Jener, in unserer Einleitung (S. 1) charakterisierte Stil der antimalerischen Tendenzen und ihrer Vermischung mit klassizistischen Elementen wird hier auf die Malerei übertragen. Die heroisch gestimmte Zeit verlangt auch von der sinnlichsten aller Künste in erster Linie nicht Augenweide, sondern Inhalt; sie will mit denselben „großen" Gedanken und vor allem denselben „großen" Gesten gesättigt werden, die ihr die prunkvolle Rhetorik der „großen" Tragödie bietet. In der Plastik der Epoche hatten wir dieselbe Tendenz erkannt (Abb. 28). Und ebenso wie dort gilt für die Malerei die Bedingung, daß die dargestellten Vorgänge nach Inhalt und Form dem vorwiegenden Rationalismus des französischen Kunstempfindens entsprechend niemals die Schranken der „noblesse" und der „bienséance" übertreten dürfen. Jeder Überschwang ist ebenso streng verpönt wie jeder echte Naturlaut. Aus dieser geistigen Einstellung ergeben sich die Grundlagen für die Formensprache der Kunstwerke. Auch den zeich-

Abb. 162. Santerre: Suzanne (1704). Louvre.

nenden Künsten wird wie den redenden die Schnürbrust des Alexandriners angelegt. Klarer, d. h. verstandesmäßig schnell übersehbarer Aufbau, elegante Umrisse, saubere Modellierung sind hier wie dort die Grundelemente. Die „raison" als höchstes Kriterium fordert die geometrischen Grundformen des Dreiecks, Rechtecks und Quadrats als Fundamente des Aufbaus. Daher überall die Reliefansicht, in Komposition, Gruppenbildung und Einzelmotiv. Daher die Anlehnung an den Eklektizismus der Bologneser Akademie, verstärkt durch eine falsche Pietät für die mißverstandene Antike und für Poussin. Der Klassizismus wird zur Signatur der Zeit, weil die Antike in der Reinheit, Klarheit und Typik ihrer künstlerischen Gebilde all jene vom Zeitgeist geforderten Elemente in vollkommenster Ausprägung zu enthalten schien. Daß die „reine" (d. h. die von allen individuellen „Zufälligkeiten" befreite) Form der Antike das Produkt eines jahrhundertelangen Klärungsprozesses und eines heißen Ringens mit der Natur gewesen war, davon hatte man im „Siècle de Louis XIV" noch keine Ahnung. Homer wäre der Zeit ebenso „barbarisch" erschienen wie noch dem ganzen folgenden Rokoko. Daher die Anlehnung an die römische Formenwelt, deren Eleganz dem Zeitgeschmack und ihrem Rationalismus weit stärker entgegenkam als die echte hellenische Antike. Daher werden die Kopien der römischen Museen auch für die Malerei die hohe Schule, an denen sich der Formensinn von drei Generationen der französischen Kunstgeschichte schult. Die Glätte und Sauberkeit der Modellierung ist höchster Triumph. Die Natur ist nicht Quelle, sondern Gegensatz zur Kunst; daher auch der ganze Aufwand des Beiwerks aus den Vorräten der Archäologie bestritten wird. „Natur", „Leben", „Persönlichkeit" sind Worte und Begriffe, die in den hohen Hallen der „großen" Kunst keine Geltung haben. Und wenn aus der Tierwelt einzig den Hunden eine stärkere Aufmerksamkeit gewährt wird, die in allen Malereien des Louisquatorze als beliebtes Füll- und Begleitmotiv wiederkehren, so ist einzig die Spekulation auf die Person des allerhöchsten Protektors der Kunst, auf den Roi Soleil selbst der Grund für diese Ausnahme, da die Hunde als Lieblingsobjekte des königlichen Sports und der Hofjagden eine Hauptrolle im Privatleben Ludwigs XIV. spielten. So dient schließlich auch dieses „naturalistische" Beiwerk dazu, den höfisch-zeremoniellen Charakter der Versailler Malerei noch stärker zum Bewußtsein zu bringen.

Alles in allem also: Kaum ein schärferer Gegensatz zur Welt Watteaus ist zu denken, als diese aller echten Poesie und allem autochthonen malerischen Schaffen abholde Ära von Versailles, in deren Hochblüte Watteaus Geburtsdatum fällt (1684) und der er noch mit einunddreißig Jahren seines allzu kurzen Lebens angehört.

Zwischen diesen beiden Polen liegt vermittelnd die Régence. Die Wendung vom Epos zur Idylle, vom Klassizismus zum Kolorismus, von Lebrun zu Watteau ist durch die nach Beginn des Jahrhunderts einsetzende Reaktion gegen den Zwang des Versailler Regiments vorbereitet worden. Wir haben die politischen und psychologischen Voraussetzungen dieser Stilwandlung in unserer Einleitung bereits kurz charakterisiert und können hier auf das dort Gesagte verweisen (S. 2 u. Abb. 6—9). Dieser Auflösungsprozeß, dem alle soeben bei Lebrun angedeuteten Grundlagen des Louisquatorze in dieser Übergangsepoche der beiden ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts unterworfen wurden, führte schließlich zu ihrer völligen Umkehrung in ihr Gegenteil im Louisquinze (Rokoko). Die Kunst Watteaus gehört als stilgeschichtliches Phänomen dieser Zwischenperiode der Régence an. Watteau ist nicht Rokoko-Künstler wie Boucher, mit dem er zumeist, und wie wir sehen werden ganz unberechtigterweise, in einem Atem genannt wird. Sein ganzes Lebenswerk liegt schon ein volles Jahrzehnt vor Beginn des Rokoko abgeschlossen vor.

Abb. 163. Watteau: L'Indifférent. Louvre.

Als der junge Watteau aus seiner vlämischen Heimat Valenciennes nach Paris kommt (um 1702), findet er den Boden für seine Mission bereits geebnet. Obgleich der Roi Soleil noch volle dreizehn Jahre das Regiment führte, hatte sich doch bereits abseits von Versailles, innerhalb der Pariser Kunstatmosphäre, jene Wandlung angekündigt, die sich von den alten Idealen des Louisquatorze entfernte und die Régence einleitete. Zwar herrscht in der offiziellen Produktion noch immer das klassizistische Ideal, jedoch gewinnt eine schon im 17. Jahrhundert namentlich in der Porträtmalerei sich bemerkbar machende koloristische Gegenströmung immer mehr an Kraft, je näher die Jahrhundertwende herannaht. Der theoretische Kampf zwischen Poussinisten und Rubenisten, der hauptsächlich in den 70er und 80er Jahren ausgefochten wurde und eine ganze Literatur gezeitigt hat, ist um 1700 schon zugunsten der Verfechter des Kolorismus entschieden. Venedig tritt neben Rom und Bologna in den Gesichtskreis der jungen Generation und vor allem wird der Medici-Zyklus des Rubens im Luxembourg zur Pflegstätte eines neuen farbigen Sehens. Grade diese Schöpfung des großen Vlamen, die nicht den ganzen Rubens, sondern nur einen durch Atelierbetrieb geschwächten Abglanz seiner Kunst vermittelte, brachte in ihrer Mischung von Heroismus, Allegorie, Eleganz und Kolorismus den denkbar günstigsten Anknüpfungspunkt und bildete die für die französische Geistesanlage idealste Brücke zur Vermittlung zwischen alten und neuen Tendenzen. Eine jede der beiden feindlichen Parteien könnte sich auf dieses Vorbild berufen. Der einzige aber, der das Wesen der Rubensschen Kunst in ihrem Kern erfaßte, war sein eigener Landsmann Watteau. Davon später.

So haben wir denn im Beginn des neuen Jahrhunderts neben den Hütern der alten Versailler Traditionen, die die Schule Lebruns fortsetzen, als erste Vertreter eines neuen Kolorismus die Namen des Desportes, Delafosse, Santerre, Antoine Coypel und vor allem der Porträtisten Rigaud und Largillière zu nennen, deren Arbeiten auf der bedeutungsvollen Ausstellung des Jahres 1704 dem jungen Watteau als die „modernen" erschienen sein müssen und in denen er trotz der schweren Rüstung des Formenapparats die Gesinnungsgenossen einer neuen Kunstanschauung ahnen konnte. In dem hier abgebildeten Werk des Antoine Coypel (1661—1722), eines Hauptschülers des Lebrun, das auf jener Ausstellung erschien, erkennen wir, wie diese Wandlung auch die eigene Gefolgschaft Lebrun's, die Historienmalerei großen Stiles ergriffen hat: die Pathetik des alten Régime in gemilderter Form und ein noch starker Rest der alten Schwere und Massigkeit in Inhalt und Formensprache vereinigt sich mit den ersten Symptomen des neuen malerischen Sehens; der Zwang des starren Linien- und Reliefschemas des Louis-

quatorze weicht der beginnenden Kunst der malerischen Übergänge und Verschmelzungen.

Ein Rückblick auf die parallele Entwicklung in der Plastik mag die stilgeschichtlichen Zusammenhänge noch einmal in Erinnerung bringen: die gleichzeitige Diana des Coyzevox (Abb. 43) zeigt in ihren malerischen Elementen dieselben Unterschiede von der typischen Louisquatorze-Plastik (Abb. 44) wie Coypel (Abb. 161) von Lebrun (Abb. 160). Wie weit dennoch diese ganze neue Kunst der durchschnittlichen Régence von den gleichzeitigen Schöpfungen Watteaus (Cythere u. a.) entfernt ist und wie trotz aller Gemeinsamkeit der malerischen Tendenzen doch noch immer diametrale Gegensätze geistiger Art die ganz aus Äther und Seide gesponnene Welt Watteaus von ihrer im Banne der alten Louisquatorze-Rhetorik befangenen Umgebung trennen, kann nicht eindringlich genug zum Bewußtsein kommen. Schließlich sind es doch nur Gemeinsamkeiten sekundärer Art, die Watteau an den Stil seiner Zeit binden, und Verwandtschaften der Palette begründen niemals Blutsverwandtschaften, geschweige denn geistige Ebenbürtigkeiten. In allem Wesentlichen klafft noch zwischen den vorgeschrittensten Werken seiner Tage und seinen eigenen Schöpfungen der alte Antagonismus zwischen einst und heute, zwischen (modifizierter) Vergangenheit und (zukunftverheissender) Gegenwart. Ein vergleichender Blick auf eines der modernsten, koloristisch vorgeschrittensten Stücke aus eben jener Ausstellung von 1704, Santerre's „Suzanne" (Abb. 162) und auf Watteaus Venus (Abb. 173) enthebt uns aller Kommentare.

Abb. 164. Watteau: La Finette. Louvre.

Die Kunst Watteaus spottet wie alle wahrhaften großen kunstgeschichtlichen Phänomene jeder „Erklärung" aus ihrem stilgeschichtlichen „Milieu", und einzig das Studium der Persönlichkeit selbst und ihrer Entwicklung führt zu den Quellen der Erkenntnis.

Heroentum in Tat und Wort, in Kunst und Leben, ist die offizielle Signatur der Zeit. Die Nachfolger Lebruns wie die des Corneille und Racine sorgen dafür, daß das Geschlecht der Brutusse und Agrippinen auch im Beginn des neuen Jahrhunderts nicht ausstirbt. Überall herrscht noch das überlebensgroße Format, auf der Bühne wie im Atelier, im Marmor wie auf der Leinwand. Watteau ist der erste, der für seine Zeitgenossen den Zauber der Kleinwelt entdeckt. Der flandrische Einwanderer, der Landsmann der Teniers und Brouwer, eröffnet den Reigen der vieltausendköpfigen Schar leichtlebender, ewig verliebter, zierlicher Menschenkinder, die im

Abb. 165. Watteau: Rötelzeichnung. Louvre.

Schutze Amors und der Grazien ihr sanftes Regiment über das Gesamtreich der bildenden Kunst eines halben Jahrhunderts ausüben. Watteaus Geschöpfe kennen keine heroischen Leidenschaften, keinen Kothurn und keine Alexandriner. Ihr Daseinszweck ist damit erschöpft, zu leben und sich dieses Lebens zu erfreuen, wie der Schmetterling, der heute geboren wird und morgen stirbt. Eine wirkliche „Handlung" ist nur selten zu entdecken. Daher die Schwierigkeit der äußerlichen Identifizierung seiner Bilder, deren Namengebung, der Spekulation der stecherischen Verleger und ihrer nicht immer geschmackvollen Text- und Reimlieferanten überlassen, noch heute auf den offiziellen, damals geprägten Erkennungsmarken beruht. Was heute für die Bewertung des rein künstlerischen Charakters der Watteauschen Schöpfungen einen nicht geringen positiven Faktor abgibt, ihre Freiheit von aller „Literatur", bedeutete für die auf Watteau folgende Generation bereits eine Verlegenheit, ein Manko: „Ces compositions n'ont aucun objet, elles n'expriment le concours d'aucune passion et elles sont par conséquent dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture," heißt es in dem bei aller Pietät so gönnerhaft-dilettantischen Nekrolog des Grafen Caylus vom Jahre 1748.

In dieser Loslösung von jedem Zweck und Ziel, in diesem planlosen Getändel, wird der erotische Inhalt, das tausendfach abgewandelte Begehren, Gewähren und Versagen, der „Kampf der Geschlechter", zum Spiel harmloser Kinder. Ein friedliches Lagern auf blumigen Wiesen, ein Sitz auf der Schaukel, in Gesellschaft von kleinen Mädchen und Knaben, die mit zierlichen Bologneser Hündchen spielen, ein stilles Geplauder, wo die Blicke vernehmlicher reden als die Gesten: das ist der Inhalt fast all dieser aristokratischen Bukolika, in denen jeder laute Ton verbannt, jede Zudringlichkeit in ihre Schranken verwiesen wird. Vor allem spricht die Anwesenheit von Kindern in fast allen Watteauschen Liebesszenen für den Geist, aus dem sie entsprungen und in dem sie verstanden sein wollen. So starke Fäden die Kunst Watteaus in ihrer rein formalen Erscheinung mit der Régence verknüpfen: diese Keuschheit der Gesinnung ist es, die Watteau als Persönlichkeit ebenso isoliert in der unmittelbar nach dem Tode des Sonnenkönigs einsetzenden, sittengeschichtlich so arg belasteten kurzen Periode der Regentschaft erscheinen lassen wie in der Ära von Versailles. Diese Keuschheit trennt ihn von der Nachfolgeschaft eines ganzen Jahrhunderts. „Die Insel der Cythere reinigt das Zeitalter von der Schande" (V. Josz).

Abb. 166. Watteau: Gilles. Louvre. Alinari phot.

Watteau war keine Asketennatur, und die Gefühle seiner Liebespärchen sind alles andere als platonisch. Alle seine Geschöpfe sind Wesen von Fleisch und Blut, und die glühende Verehrung, die Watteau zeitlebens für Rubens im Herzen trug, ist auch, abgesehen von der rein künstlerischen, namentlich koloristischen Einwirkung, nicht ohne Spuren geblieben. Aber die stille Flamme, die im Busen des sinnenfrohen Wallonen glomm, war nur ein sanfter Abglanz der lodernden Glut, die in den Adern seines großen Vorfahren brannte. Die Wahlverwandtschaft besteht in der Naivität und Integrität der Empfindung, auch wenn sie sich, der Differenz der physischen Energien entsprechend, dort bei Rubens meist im Fortissimo der Durtonarten, bei Watteau im Pianissimo der Mollklänge ausspricht. Das gilt auch im besonderen für Watteaus Verhältnis dem Nackten gegenüber. Die seltenen Male, wo er den unbekleideten weiblichen Körper darstellt (Abb. 165, 173), zeugen davon, daß bei aller Freude am Stofflichen den außerkünstlerischen Nebeninteressen nicht im geringsten nachgegeben wird. Auch hier steht Watteau im vollsten Gegensatz zur Geistesrichtung seiner Umgebung, ja seines ganzen Jahrhunderts. Die Spekulation auf die nebenkünstlerische Wirkung der erotischen Themata, der bei allem Esprit und aller Virtuosität des Vortrags kein einziger aus dem ganzen großen Heer der späteren Interpreten weiblicher Reize ausgewichen ist, hat er zeitlebens als Tempelschändung empfunden. „Er trieb die Feinfühligkeit sogar so weit, daß er einige Tage vor seinem Tode ein paar Stücke wiederzuhaben verlangte, die er von diesem Genre nicht genügend entfernt glaubte, um die Genugtuung zu haben, sie zu verbrennen, was er dann auch tat," berichtet Graf Caylus.

Die psychische Verfassung, aus der diese Keuschheit des Herzens stammte, ist dieselbe, die die Grundnote all seiner übrigen Kompositionen bildet: die Scheu vor allem Profanen. Diese anima candida, die um die sublimsten aller Form- und Farbenwerte rang, vermied mit instinktivem Gefühl alles, was an eine grobsinnliche Berührung ihrer künstlerischen Objekte erinnern konnte. Bei aller Erdennähe und Sinnlichkeit seiner Themata und seiner Farbensprache klingt

ein transzendentaler Oberton in all seinen Schöpfungen mit. Im Venedig des Cinquecento geboren, mit dem er auch als Kolorist soviele Berührungen hat, wäre er vielleicht Madonnenmaler geworden. Sein Geistesverwandter ist Giorgione. Über all seinen scheinbar so fröhlichen Festen, Reigen und Tänzen schwebt ein Hauch der Melancholie, der einen nicht geringen Reiz seiner Dichtungen bildet und der durch die sonoren Klänge seines Kolorits noch verstärkt wird. Man spürt diesen Bildern an, daß ein Einsamer sie schuf. Das Motiv des „Einsamen" beiderlei Geschlechts wird denn auch in all seinen Perioden eines seiner Lieblingsthemata, und die leise Ironie, mit der er es vorträgt, vor allem die mit so geheimnisvollem Reiz ausgestatteten verträumten jungen Kavaliere auf den Bildern der Spätzeit (Abb. 172) wirken fast wie die Selbstpersiflage eines überlegenen Geistes, der sich schöpferisch über das eigene Leid erhebt.

Das einigende Band aber für alle Geschöpfe Watteaus, die glücklichen, wie die unglücklichen, ist die Musik. Sie schlingt den geselligen Reigen von Gruppe zu Gruppe, verbindet Pärchen mit Pärchen, ist mächtigstes Werbemittel in der Hand des Mannes und schließt auch den Einsamen wieder an die Mitwelt an. Watteaus Kunst ist im höchsten Grade musikalisch nach Form und Inhalt, auch darin der Giorgiones verwandt. (Der „Mezzetin" der Eremitage nimmt sogar die Grundstimmung und -gedanken der Böcklinschen „Klage des Hirten" voraus.) Mit Ausnahme des Gersaintschildes gibt es kaum ein Bild Watteaus, auf dem nicht musiziert würde. Das erste Jugendbild, das sein erhaltenes Œuvre eröffnet, ist ein Dorfmusikant (Die „Marmotte", Petersburg), und auf jedem der großen und kleinen fêtes champêtres, die Watteaus Lebenswerk ausmachen, sind die Flötisten und Oboisten, Guitarristen und Mandolinisten ständige Gäste. Selten erscheint der Tambour, und das laute Blech fehlt ganz. Oft wird in den intimsten Szenen das Lautenspiel zum Dolmetsch der Gefühle und die erhörten wie die verschmähten Liebenden beiderlei Geschlechts flüchten sich mit der geliebten Zupfgeige in die Einsamkeit (Abb. 164). Hin und wieder auch wird das Konzert als solches, die Musikstunde oder besser: die Stunde Musik zum selbständigen Motiv, hinter dem der erotische Inhalt zurücktritt (Bilder in London-Wall. Coll. und bei Rothschild-Paris).

Diese Musikalität ist kein äußerer Schmuck und keine dekorative Zutat, sondern eines der wesentlichsten schöpferischen Elemente der Künstlerpsyche Watteaus. Sie durchdringt daher auch seine ganze Formensprache in Gruppenbildung, Zeichnung und Kolorit, auch da, wo nicht musiziert wird. Ihr Fehlen wird für den Eingeweihten zum sichersten Kennzeichen zweifelhafter und unechter Werke. Den Nachfolgern und Nachahmern, die mit der äußerlichen Variation der Motive und der Faktur ihres Vorbildes das Gros der Liebhaber und Käufer vollauf zu befriedigen imstande waren, blieb dieses Mysterium der Watteauschen Kunst für immer verschlossen. Die durch keine Worte zu definierende, nur gefühlsmäßig zu erfassende Rhythmik der echten Watteauschen Gebilde wird dem, der ein Organ dafür besitzt, zu einem Augenerlebnis seltenster Art. Motive wie die des „Indifférent" (Abb. 163) oder der beiden Rückfiguren im Vordergrund des Dresdener Bildes (Tafel 1) sind rhythmische Offenbarungen, deren Sinn und Wert sich nur an der Skala musikalisch gleichartiger Empfindungen messen läßt und bei der jede Wortinterpretation versagt. An ihnen ist Watteau ebenso unerschöpflich reich und wandelbar, wie seine Nachahmer steril und befangen bleiben. Er war hier wie in seinem Kolorit unnachahmlich. Nur in seiner Hand erhielt das Instrument, auf dem die anderen zu spielen sich abmühten, eine Seele. Was er selbst erschaffen, blieb sein unveräußerliches Eigentum. In der Art, wie die Motive des Gehens, Sitzens, Stehens und Liegens mit ihren hundertfältigen Kombinationen der Gliedmaßen immer wieder neu variiert werden, wie eine bloße Körperdrehung elementarster Art, eine Wendung des Kopfes, ein Beugen des Knies mit einer rhythmischen Note ausgestattet wird, die nie

Abb. 167. Watteau: Parkfest. Louvre.

vor ihm gesehen und gehört, wie ein Ohr angesetzt, eine Kleiderfalte gebrochen, eine Spitze gefältelt wird, die ganze unendlich reiche Welt der minutiösen Formen, Übergänge und Akzente: all das erfordert die vollste Aufmerksamkeit und das liebevollste Nachempfinden, ganz gleich, ob es sich um eine bewundernd genießende oder eine kritisch vergleichende Betrachtung handelt.

In einem „echten Watteau" ist nichts gleichgültig. Bei ihm gibt es keine Konventionen wie bei den Routiniers der Folgezeit. Jede Komposition ist bis in die letzten Einzelheiten hinein ein Novum. Selbst da, wo er auf ältere Themata aus eigenem Vorrat zurückgreift, stattet er die alte Melodie stets mit einer neuen Instrumentierung aus. Freiheit von jedem Schema, daher auch Freiheit von jedem Akademismus ist seine Parole. Die Originalität und der Reichtum seiner dichterischen Phantasie wird von einer gleich starken Zeugungskraft der bildnerischen Organe unterstützt; seine Gestalten sind erlebt und nicht erdacht. Die Geschlossenheit und Konsequenz ihrer Gesamterscheinung sowohl wie die Abwesenheit jeder Spekulation auf das Interesse des Beschauers zwingt diesen zum Glauben an ihre Existenz. Selbst da, wo sie vor die Rampe treten („Indifférent", „Gilles", Abb. 166) sind sie kraft ihrer naiv zur Schau getragenen Eitelkeit weit mehr mit sich selbst als mit ihrem Publikum beschäftigt. Die persönliche Note, mit der jeder Gestus, jeder noch so unscheinbare Nebengedanke ausgestattet ist, die ganz einzigartige Struktur und Biologie dieser reizvollen Geschöpfe verleiht ihnen den Zauber nie versiegender Jugend und unvergänglichen Lebens. Selbst die mythologischen Wesen, wie die Venus und die Amoretten des Cytherebildes oder die Göttinnen des Parisurteils (Abb. 173), scheinen wie neugeborene Kinder des jüngsten Tages und feiern eine fröhliche Auferstehung aus dem jahrhundertealten Staub der Akademie.

Das gilt vor allem auch von der Landschaft Watteaus (Abb. 167). Der Franzose der beiden Jahrhunderte, in denen die Eigenart der Nation ihren klassischen Ausdruck fand, des 17. und 18., führt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine naturferne Existenz. Die Landschaft spielt

daher in seiner Kunst nur eine sekundäre, ja tertiäre Rolle. Hatte der Barock wenigstens noch zwei große Persönlichkeiten, Poussin und Claude, aufzuweisen, die mit ihren monumentalen Campagnadichtungen sich ebenbürtig neben den Klassikern der niederländischen Vedute behaupten konnten, so blickt das 18. Jahrhundert, wenn wir den rein qualitativen Maßstab anlegen, auf eine große Leere, die einzig durch die Namen Watteaus, Fragonards und Roberts gefüllt wird. Kein einziger von diesen kann jedoch im engeren Sinne als Landschaftsmaler gelten. Die unmittelbare Umgebung Watteaus hingegen, die Generation vor, neben und nach ihm, das ganze Ende des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, nährt sich ausschließlich von der Nachahmung des italienischen Heroismus einerseits und der niederländischen Vedutenmalerei andererseits. Die Landschaften der gesamten führenden Künstler des späten Louisquatorze, Lebrun an der Spitze, haben ebenso wie die des späten 18. Jahrhunderts (Vernet u. a.) nur den Wert von Kulissen und Atelierschablonen. Watteau, der geborene Vlame, bringt zum ersten Male eine neue Note der Naturanschauung und befruchtet die Wüste mit dem sprudelnden Quell seiner eigenen Phantasie. Der abgezirkelten Korrektheit und zeremoniellen Kälte des Versailler Gartenstils setzt er die ungebundene, üppig wuchernde Flora seiner paradiesischen Park- und Wiesengründe entgegen. Der vergewaltigten, fast ausschließlich zur Folie und Erhöhung menschlichen Selbstgefühls gemißbrauchten Natur gibt er ihr Eigenrecht zurück. Dem kleinen, gleich ihm der Pariser Großstadtluft und ihres Dunstkreises von Staub und Puder überdrüssigen Kreise seiner Freunde und Verehrer eröffnet er als erster den Blick auf die blühende Pracht uralter Baumgruppen in den der Schere des Le Nôtre entgangenen Parks von Luxembourg und Montmorency. Gleich fern von dem Pathos der heroischen Landschaft wie von der Nüchternheit der Vedutenmalerei der niederländischen Epigonen bringt er eine neue, aus Phantasie und Wirklichkeit gewobene Welt zutage, die ebenso wie die Lebewesen, die sie bevölkern, den Beschauer in holdem Zweifel lassen, ob er der Wirklichkeit oder einem Traum gegenübersteht. Auch hier wie bei den Figuren bleibt es für den kritischen Betrachter ein vergebliches Bemühen, die Grenze zu bestimmen, wo der Natureindruck aufhört und die dichterische Paraphrase beginnt. Erst anderthalb Jahrhunderte später findet diese Landschaftslyrik der luftigen Nebel und dämmernden Fernen in Corot einen Nachfolger. Allerdings trifft diese Charakteristik nicht auf alle Watteauschen Landschaften zu. Es gibt viele, wo der Naturausschnitt nichts ist als farbige Folie für die Figuren; in diesem Falle gibt sie nur für die lebhafte Melodie der menschlichen Motive die stille kompositionelle und koloristische Begleitung ab. Nie aber sinkt sie, wie bei den Nachfolgern, und namentlich bei Boucher, zur bloßen Kulisse herab. Stets sind Natur und Staffage eins, aus derselben Stimmung geboren, mit demselben Geist getränkt. Die Menschengruppen, die diese Sommernachtsträume beleben, wachsen wie Blumen aus dem Boden, den sie bevölkern. Sie würden verwelken (kompositionell gesprochen: auseinanderfallen), sobald man sie des landschaftlichen Hintergrundes berauben wollte.

Diese organische Einheit beherrscht auch den farbigen Ausdruck in all seinen Erscheinungen. Schon die allgemeine, soeben charakterisierte Stimmung der Watteauschen Landschaften verrät ihren Ursprung aus einem koloristisch-musikalischen Empfinden sublimster Art, das instinktiv der schattenlosen Helligkeit des Tageslichts aus dem Wege geht, um im Banne des eigenen melancholisch-elegischen Temperaments die Stunden der Abenddämmerung aufzusuchen, wo die tiefen Klänge und gesättigten Valeurs des sinkenden Tages der nach Ruhe und Harmonie verlangenden Seele ersehnte Nahrung bieten. Die heroischen Sonnenuntergänge Tizians und Claudes haben in Watteau ihr lyrisches Echo gefunden (Abb. 167).

Rein stofflich betrachtet gelten etwa drei Viertel des Watteauschen Gesamtwerkes dem

gesellschaftlichen Idyll. Als „Peintre des fêtes galantes" bezeichnet ihn die offizielle Aufnahmeurkunde der Akademie. Der Rest verteilt sich auf Genrebilder anderen Inhalts und dekorative Entwürfe. Beide gehören im wesentlichen den Jugendjahren an. Das Porträt ist mit einigen Leistungen ersten Ranges vertreten (Abb. 168). Religiöses fehlt bis auf eine Ausnahme. Zur Kenntnis des Gesamtumfangs der Watteauschen Produktion sind wir — bei dem äußerst fragmentarischen Zustande unseres Besitzes an Originalen — auf das monumentale Stichwerk seines Freundes und Beschützers Julienne angewiesen, der nach dem Tode Watteaus mit unermüdlicher Sorgfalt und enormen materiellen Opfern das gesamte, damals bekannte Werk Watteaus von den ersten Stechern seiner Zeit in Kupfer verewigen ließ (1735). Dieses „Œuvre gravé" umfaßt vier Bände, von denen die beiden ersten ungefähr 150 Stiche nach Gemälden, die beiden letzten etwa 350 Stiche nach Zeichnungen enthalten, das erste Mal in der Kunstgeschichte, daß Einzelstudien eines Künstlers von der Nachwelt in einem Korpus vereinigt und gestochen wurden. Von den Originalgemälden sind heute nur etwas über die Hälfte (ca. 80) bekannt, die übrigen teils untergegangen, teils in unbekanntem Besitz.

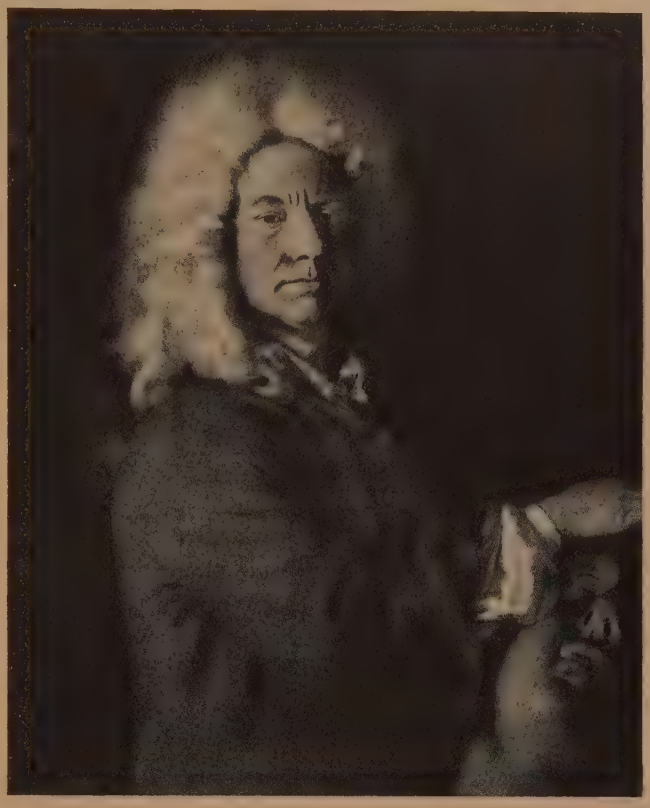


Abb. 168. Watteau: Der Bildhauer Pater. Valenciennes.
Nach Revue de l'Art.

Durch diesen fragmentarischen Charakter des Œuvre ist die Kenntnis des Entwicklungsgangs der Watteauschen Kunst aufs äußerste erschwert. Doch bleibt zu bedenken, daß diese ganze Entwicklung den kurzen Zeitraum von kaum zwei Jahrzehnten umfaßt und daß es daher stets weit wichtiger und fruchtbarer sein wird, in einer Gesamtcharakteristik den wesentlichen Kern dieser Kunst zu erfassen, als durch eine doch stets hypothetisch bleibende Chronologie der Einzelwerke das farbige Phänomen prismatisch zu zerlegen.

Der erste Versuch einer historischen Anordnung der erhaltenen Werke ist von deutscher Seite, durch Heinrich Zimmermann in dem allgemein zugänglichen Watteau-Bande der Stuttgarter „Klassiker der Kunst", gemacht worden, auf dessen Abbildungen wir im Folgenden mit der Signatur „Z. Nr. . . " verweisen. Die weitere Forschung wird sich außer der Aufdeckung der noch in französischem und englischem Privatbesitz befindlichen Originale vor allem dem Studium des Stichwerks des Julienne zu widmen haben. Unser beschränkter Raum gestattet uns nur die Hauptumrisse des künstlerischen Entwicklungsganges Watteaus zu skizzieren.

Als maßgebend für den Einblick in die wichtigsten Entwicklungsstadien des Watteauschen Stils lassen sich drei Gesichtspunkte erkennen: Erstens die schon betonte allgemeine Tendenz zum Kolorismus in der Epoche der Régence, zweitens die Nachwirkung der vlämischen Herkunft Watteaus und drittens die Überwindung dieser Traditionen in dem Erstarken des neuen eigenen Stils des Meisters. Anfang und Ende der Bahn läßt ein ver-

Abb. 169. Watteau: Ant. de la Roque. Stich v. Lépicié.

gleichender Blick auf die Abb. 169 u. 174/5 erkennen. Das (verlorene) Porträt des ehemaligen Offiziers und Literaten zeigt die Zusammenhänge mit der Pathetik der Régence, die sich trotz aller Gelöstheit der Umrisse noch nicht ganz von der Schwere des Louisquatorze befreit hat (man vergleiche das Motiv der Hauptfigur mit dem Lebrunschen „Meleager", Abb. 160), während die Figuren des Hintergrundes bereits die ersten Regungen der eigenen Formensprache und Rhythmik zeigen. Das Endstadium, durch das letzte Werk des Meisters repräsentiert (Abb. 174/5), zeigt dagegen das höchste Resultat des Sublimierungsprozesses, der die beiden dazwischenliegenden Jahrzehnte ausfüllt.

Watteau ist, wie schon betont, geborener Vlame. Sein erster Lehrer Gérin ist eine verschollene Größe. Aber seine frühesten Jugendeindrücke in den Kirchen seiner Heimat Valenciennes führen ihn in die Sphäre der Rubens und van Dyck. Und auch die Welt der Kleinmeister ist für den Anfänger noch jüngste Vergangenheit (Teniers erlebt noch das 7. Lebensjahr Watteaus, † 1690). Ein beglaubigtes Werk aus dieser frühesten Periode vor seinem Eintritt in Paris existiert nicht. Aber wie stark die Fäden waren, die noch den „Pariser" Watteau an seine Heimat knüpfen, zeigt außer der „Marmotte" in Petersburg (Z. Nr. 1) namentlich die „Vraie gaité" (Abb. 170), die schon den reifen Jahren (um 1710) angehört und in der die Reminiszenzen aus der Welt des Ostade und des Rubens (weibl. Kopf d. Hintergr.) eine höchst eigenartige Verbindung mit den neuen pariserischen Elementen eingegangen sind. Auch die mehrfach erhaltenen Bilder aus dem Soldatenleben (Petersburg u. sonst, Z. Nr. 4, 6, 30, 31) sind Zeugen der starken Nachwirkung der vlämischen Traditionen während der ganzen späteren Entwicklung. Ja selbst das allerletzte Werk des Meisters, das Gersaintschild, zeigt in den Figuren der Packer noch die letzten Regungen des alten heimatlichen Realismus (Abb. 174).

Watteaus Eintritt in die Pariser Kunstwelt (um 1702) ist kein vereinzelter Fall in der Kunstgeschichte jener Tage. Der Glanz des Versailler Hofes hatte schon vor ihm so manchen seiner Landsleute aus der kunstarmen Gegenwart der Heimat zu einer verlockenden Zukunft über die nahe Grenze gelockt. So sehr der Roi Soleil selbst die „magots" des Brouwer und Ostade verachtete: eine kleine Schar von Liebhabern, die auch die Träger der ersten Erfolge Watteaus wurden, hatte längst die koloristischen Qualitäten dieser Arbeiten schätzen gelernt. Ja der künstlerische Beherrscher von Versailles selbst, Lebrun, hatte bereits mehrere dieser, ganz in den „niederen" Revieren des Genre- und Tierbildes sich betätigenden, daher ihm ungefährlich dünkenden Ausländer seinen Zwecken dienstbar gemacht. So finden wir die van der Meulen neben den einheimischen Kräften wie Desportes und Oudry (s. u.) als vielbeschäftigte Chronisten und Schilderer zahlreicher Schlachten-, Jagd- und Hofepisoden von Versailles.

Der junge Ankömmling und künftige „Meister der galanten Feste“ tritt somit nicht ganz als Fremder in die neue Umgebung. Aber sowenig er zeitlebens seine vlämische Herkunft zu verleugnen bereit war, sein Genius weist ihn auf Wege, die denen seiner Landsleute diametral entgegengesetzt liefen. Je weiter er vorschreitet, je weiter entfernt er sich aus dem engen Bereich seiner an die eigene Umwelt gebundenen Landsleute. Der Dichter der „Cythere“ war nicht zum Genremaler berufen. Nicht die Gegenwart, sondern eine von ihm selbst erschaffene, nie vor ihm und nie nach ihm gesehene Traumwelt wird die Heimat seiner Gebilde.

Abb. 170. Watteau: La vraie gaité. London, priv.

Die äußeren Lebensbedingungen wirken freilich zunächst nicht grade fördernd. Aller Mittel bar muß der junge Ankömmling lange Zeit bei einem Dutzendmaler auf dem Pont Notre-Dame in der Fabrikation von Heiligenbildchen sein karges Brot suchen. Wir kennen von diesen trüben Zeiten nicht viel mehr als das Ende. Der Eintritt in das Atelier des Gillot erlöst ihn aus seiner Sklaverei. Claude Gillot (1673—1722) gehört als Ornamentiker und Zeichner dem Kreise jener Künstler an, die wie Bérain, Oppenort u. a. um die Jahrhundertwende die Loslösung der Dekoration aus den Fesseln des Louisquatorze vollziehen und den Régencestil heraufzuführen berufen sind. Der Ornamentiker Watteau, den das Stichwerk des Julienne (s. o.) in ebenso reichen wie kostbaren Neuschöpfungen kennen lehrt, steht durchaus auf den Schultern seines Lehrers. Inwiefern der Maler Gillot auf ihn eingewirkt hat, läßt sich bei der überaus dürftigen Kenntnis, die wir von seinen wenigen, in die Provinz verschlagenen Tafelbildern besitzen, einstweilen nicht feststellen (vgl. Valabrègue in der Gaz. d. b. a. 1899). Auf alle Fälle bedeutet der Eintritt in das Atelier Gillots (um 1705) einen epochalen Einschnitt in das Leben des Künstlers. Vor allem ist es das Reich der Kulissen, die das persönliche und geistige Band zwischen Lehrer und Schüler knüpft. Für Watteau erschließt sich durch die (vielleicht von ihm aus diesem Grunde gesuchte) Bekanntschaft mit Gillot die Welt, zu der es ihn, den großen Träumer, Dichter und Musiker, mit unwiderstehlicher Gewalt hinzog. Hier, in den Stunden vor dem geöffneten und nach dem geschlossenen Vorhang, vollzog sich die innere Wandlung des vlämischen Realisten zu dem modernen Phantasten. Sein ganzes Werk ist schließlich ein Schauspiel, eine Feerie, geworden. Das Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit ist der Boden, dem all seine Märchenprinzen und -prinzessinnen entsprangen.

Wie im einzelnen in dieser Periode die Loslösung von der vlämischen Tradition vor sich gegangen ist, entzieht sich einstweilen (und vielleicht für immer) der Nachforschung. Wir können nur einige, im Stich erhaltene Werke nachweisen, in denen im Vergleich zu den Gemälden der Reifezeit, die Schule Gillots sich durch die noch mehr äußerlich genremäßige Auffassung von Szenen aus der Geselligkeit und dem Leben der Bühne verrät (Z. Nr. XIII, XV, XVII). Andererseits sind auch die Stadien seiner Auseinandersetzung mit der Régencemalerei schwereren Kalibers, von der wir im „Roque“ (Abb. 169) eine Probe vorführten, noch völlig ungeklärt. Die Tatsache, daß Watteau noch in der vollen Reife seines Stils gelegentlich auf die Formensprache der großfigurigen allegorischen Malereien zurückgriff (so in der nur im Stich erhaltenen Serie der Jahreszeiten für Crozat, zu der wahrscheinlich auch unsere hier abgebildete herrliche Studie nach dem Nackten, Abb. 165 gehört), läßt jede genauere Datierung zum Zwecke der Konstruktion eines „organischen Fortschritts“ als ein höchst gewagtes Unternehmen erscheinen. Die Entwicklung Watteaus vollzieht sich eben nach allem, was wir einstweilen überblicken können, nicht so konsequent wie es der Kunsthistoriker gern wünschte. Der farbige Falter entzieht sich durch eigenwillige Zickzackflüge nach vorwärts und rückwärts allen Fangnetzen der wissenschaftlichen Systematik.

Nur soviel darf mit einiger Sicherheit konstatiert werden, daß um 1712 die verschiedenen Tendenzen der Jugendwerke sich zu jenem spezifisch Watteauschen Stil kristallisiert haben, an den man denkt, wenn der Name des Künstlers genannt wird. Daraus ergibt sich, daß die ganze Reihe der Meisterwerke, das allen Gebildeten vertraute Œuvre Watteaus, sich auf das knappe Jahrzehnt von diesem Datum bis zu seinem frühen Tode (1721)

Abb. 171. Watteau: Rötelzeichnung. (Brit. Mus.)

zusammendrängt. Innerhalb dieser Periode der Meisterschaft gibt einzig das Vollendungsjahr der „Cythere" (1717) einen Anhaltspunkt für die chronologische Fixierung der Werke.

Als Repräsentant der vor diesem Höhepunkt liegenden Werke mag das kleine Bildchen der „Finette" gelten (Abb. 164), das mit seinem Gegenstück, dem „Indifférent" (ebenfalls im Louvre) zu den erlesensten Gaben des Watteauschen Genius gehört. Die musizierende Elfe ist in das gedämpfte Licht gebrochener Helldunkeltöne eines resedagrünen und grauen, mit kleinen brandroten Wölkchen durchsetzten Hintergrundes getaucht, aus dem einzig das Inkarnat des winzigen Köpfchens sich herauslöst wie das Glanzlicht einer kostbaren Perle aus dem dunklen Fond eines samtenen Kissens. Wie Bäche flüssigen Quecksilbers umrieseln die Gewandfalten das Körperchen der Dame, eine Stoffmalerei, neben der bald auch der herrlichste Terborch schwer und befangen erscheint. In ihrem männlichen Partner, dem „Indifférent" (Abb. 163), herrscht dieselbe geistsprühende Technik, die sich um so mehr über alle Vergleichsmöglichkeiten erhebt, als sie nicht Selbstzweck und höchst gesteigerte Virtuosität, sondern Ausdrucksmittel seelischer Werte ist. Musik ist hier wie in allen übrigen Schöpfungen des Meisters der Nerv der Komposition, und der auf der Spitze einer goldenen Nadel balanzierende Rhythmus des Tänzers überträgt unwiderstehlich auf den Beschauer das gleiche Gefühl göttlicher Ungebundenheit und Freiheit von allen Fesseln, die den Künstler in dem seligen Moment der Konzeption erfüllt haben muß.

Aus der Reihe der erhaltenen Werke, die noch vor diesen beiden kleinen Meisterwerken liegen müssen, nennen wir die „Accordée de Village" (London, Z. Nr. 19), die ebenso wie die „Plaisirs pastorales" (Chantilly, Z. Nr. 14), das noch unvermittelte Nebeneinander der vlämischen Elemente und des neuen Stils zeigt. Die „Proposition débarrassante" (Petersburg, Z. Nr. 13), sowie die „Contredanse" (London, Z. Nr. 20) bringen besonders deutlich die noch unentwickelte Rhythmik der Gruppenbildung und Motivgestaltung zur Erscheinung, die „Indifférent" und „Finette" schon auf voller Höhe zeigen. Aus diesem Grunde mag auch eine spätere Datierung der meisterhaft einheitlich komponierten Berliner „Collation" in Erwägung gezogen werden, als sie Z. (Nr. 18) annimmt. In die Welt Gillots führen die frühesten Theaterszenen, die gleichfalls in Berlin befindlichen „L'Amour au théâtre français (italien)", Z. Nr. 34 u. 35, und vor allem die erste Fassung der „Cythere" (Paris, Sedelmeyer, Z. Nr. 29).

Die pointenreiche, prickelnde Manier der frühen Meisterwerke weicht dann in der Periode der „Cythere" einer breiteren Vortragsweise. Der Einfluß des Rubens macht sich fühlbar, ohne daß dieser koloristische Wandel den Kern der Watteauschen Psyche zu berühren vermag. Der geistige Gehalt bleibt derselbe, aber die Palette wandelt sich. Die hüpfenden Lichter und Schatten der Frühwerke verschwinden und eine mit nicht minderer Meisterschaft gehandhabte Kunst der zarten Übergänge und Verschmelzungen erwächst aus dem Studium des von Watteau vergötterten Meisters.

Ein charakteristisches Dokument dieses persönlichen Verhältnisses Watteaus zu seinem großen Landsmann bildet die „Surprise" (London, Z. Nr. 27), die in ihrem unvermittelten Nebeneinander einer aus der „Kirmes" des Rubens entlehnten Gruppe und einer der geistreichsten und

graziösesten Figuren des Watteauschen Motivenschatzes, dem Guitarrespieler, wohl als eine bewußte Ovation des jüngeren Meisters an den älteren aufzufassen ist.

Doch das Wesentliche bleibt, daß dieser stärkste künstlerische Einfluß, den Watteau erfahren, bis in die letzten Atome hinein verarbeitet und daß auch dieses fremde Element im Schmelzfeuer der eigenen Persönlichkeit zu einer völlig neuen und persönlichen Welt- und Formenanschauung umgegossen wird. Statt eines dilettantisch-philologischen Betonens der äußerlichen Berührungspunkte zwischen den beiden Künstlern kommt es darauf an, die in den beiden Temperamenten wurzelnde diametrale Gegensätzlichkeit der Empfindung und Gestaltung: die üppige Schwere und barocke Fülle des älteren gegenüber der schwebenden Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des jüngeren Meisters bis in die letzten Konsequenzen der Formen- und Farbensprache hinein aufzusuchen und nachzuempfinden. Beide sind Vlamen und Kinder des klassischen Landes der Volkstänze, Kirmessen und Feste, und in beiden, die geborene Aristokraten sind, lebt die von der eigenen Umwelt unbefriedigte Sehnsucht nach der reineren Glückseligkeit einer von Konventionen und seelischen Konflikten befreiten Menschheit. Aus dieser geistigen Verwandtschaft erklärt sich die zündende Wirkung der Rubensschen Farbenbacchanale auf die Phantasie des stammverwandten Watteau. Als er Rubens kennen lernt, beginnt seine Palette plötzlich aufzuflammen und die volle Pracht und Blüte ihrer Zaubersprache zu entwickeln.

So will auch das Werk, das am Ende dieser Periode steht, der „Gilles“ (Abb. 166), in erster Linie nicht als eine auf Rubenssche „Einflüsse“ zurückzuführende Arbeit, sondern vor allem als eine Großtat Watteaus selbst erkannt und gewürdigt werden.

Die so oft propagierte Lehre von den „Grenzen, die jeder Begabung gezogen“ sind, wird hier wieder einmal erschüttert. Wie kommt diese ruhige, fast lebensgroße Figur mit ihrem monumentalen Gebaren in die ewig bewegte Kleinwelt der Watteauschen Geschöpfe? Hier gibt es keine Pointen und keine Effekte. Die große weite Fläche des Weiß saugt alles Licht und alle Farbe der Umgebung in sich auf wie der Spiegel eines windstillen Sees, dessen oberste Wellen nur leise gekräuselt werden durch die sanften Schatten der form-modellierenden Elemente. Diese großzügige Pinselführung scheint einer anderen Quelle zu entstammen als jene geistsprühenden Interpretationen kleiner und kleinster Formen, die wir sonst bei Watteau bewundern. Die Hand, die diese Halskrause mit ein paar impressionistisch hingetupften Schatten bewältigte, scheint unmöglich dieselbe zu sein, die dasselbe Kostümstück bei der „Finette“ und dem „Indifférent“ mit hundert pointierten Fältchen ausstattete. Die Rocktaschen, der Saum, die lange Knopfreihe sind jetzt keine seines Interesses würdigen Gegenstände mehr. Über all diese Kleinelemente eilt der Pinsel mit großen Zügen fort, um die Einheit des Ganzen nicht zu stören; sie werden behandelt, als hätte ein genialer Tonplastiker vom Range eines Houdon mit angeborenem Instinkt für das Monumentale sie geformt. Und doch ist alles Malerei im höchsten Sinne des Wortes. Wie die Hände modelliert, die Brüche eines Rockärmels oder eines Hutes geformt werden, das erinnert an die Gepflogenheiten einer langgeübten Technik in der Behandlung großer Flächen, vor der wir innerhalb der Watteauschen Welt wie vor einem Rätsel stehen. Es verkleinert den Ruhm dieser Großtat nicht im mindesten, wenn wir die Quelle dieser ungeahnten Kraft in einem intensiven Rubensstudium suchen. Das restlose Gelingen des in seiner Art doch völlig originalen Experimentes auf den ersten Hieb kann höchstens als ein neuer Beweis der Kongenialität der beiden Meister gelten. So trägt denn auch das weibliche Köpfchen deutlich genug die Spuren dieses geistigen Ahnen. Die Umbildung, die dieses Ideal unter seinen Händen empfangen, ist jedoch immer wieder das Wesentliche. Bei der Betrachtung der Köpfe der beiden männlichen Genossen sind wir denn auch wieder ganz in Watteaus ureigenstem Bereich. Die physiognomische Schlagkraft eines Nebenmotivs wie des Facekopfes mit dem halb geöffneten Munde ist nicht minder verblüffend wie die der Hauptfigur.

Von den übrigen, in diese Epoche gehörenden Werken mögen noch genannt werden: Der „Mezzetin“ (Petersburg, Z. Nr. 41), die „Fêtes Vénitiennes“ (Edinburg, Z. Nr. 47), die „Amour paisible“ (Potsdam Z. Nr. 66), sowie die Berliner Redaktion der „Cythere“, die jedoch mit ihrer sorgfältig durchgeführten, aber auch akademisch-kühleren Komposition und eleganten Koloristik sich nicht mit der glutvollen Improvisation des Werkes im Louvre messen kann. Die Rücksicht auf die offizielle Bestimmung — diese „Cythere“ fungierte als das von der Akademie reklamierte „morceau de réception“, auf das Watteau die Körperschaft nicht weniger als fünf Jahre

Abb. 172. Watteau: Gesellschaft im Park. Dresden. Bruckmann phot.

warten ließ (1712—17) — hat nicht fördernd, sondern lähmend und ernüchternd auf den Antiakademiker gewirkt.

Die chronologische Folge der letzten Meisterwerke Watteaus entzieht sich, ebenso wie seine Anfänge, einstweilen der genaueren Fixierung. Hier kann nur eine schon oft geforderte, aber heute in weiterer Ferne denn je liegende Gesamtausstellung seiner Werke Klarheit bringen. Die Anhaltspunkte für solche Datierungen in dieser letzten Periode gibt eine Reihe von Werken, die sowohl ihrer Gesamtstimmung nach wie in ihrer formalen und koloristischen Haltung zwischen dem „Gilles" und dem letzten Hauptwerk des Künstlers, dem „Firmenschild" entstanden sein müssen. Das ewig Bewundernswerte bleibt, daß die zunehmende Ermattung der Lebenskräfte des Meisters keine Abnahme seiner schöpferischen Fähigkeiten zeitigt, sondern daß im Gegenteil in diesen Spätwerken eine bis in die höchsten Entwicklungsmöglichkeiten hinein gesteigerte, immer vergeistigtere Auffassung und Gestaltung sich kundgibt. Die beiden allbekannten Stücke in Dresden (Tafel I und Abb. 172), die zu dem kostbarsten gehören, was Watteaus Pinsel geschaffen hat, fallen ebenso wie die Londoner Bilder (Z. Nr. 98 u. 103) und die unvollendete Berliner „Assemblée dans un Parc" (Z. Nr. 105) in diese letzte Periode. Die tiefe Glut der Pariser „Cythere" und das herbstlich-goldige Leuchten des „Gilles" sind erloschen. Ein silbriger Gesamtton hüllt alle Erscheinungen in eine Atmosphäre von Traum und Dämmer, wo die Menschenwesen trotz greifbarster Individualisierung durch Geste und Kostüm dem Reich der Elfen näher zu stehen scheinen als dem irdischen.

Die Krone dieser Schöpfungen des Spätstils, zugleich das allerletzte Werk, das aus des Meisters Hand hervorgegangen, ist das „Firmenschild des Gersaint" (Abb. 174/5).

Auch dieses anscheinend so „realistische", der eigenen Gegenwart entnommene „Genrebild", dessen Reichtum an Form- und Farbengedanken wir hier nur kurz andeuten können, ist eine Dichtung, eine Phantasmagorie wie alle übrigen Werke Watteaus. Die Unmöglichkeit des nur scheinbar realen Raumes, der die ganze Szene wie hinter einem eben aufgezogenen Theatervorhang sich abspielen läßt, versetzt uns abermals in das uns vertraute Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit. Auch dieses „Firmenschild", die fürstliche Gegengabe des Künstlers für treue Freundesdienste des Kunsthändlers, dessen Namen es trägt, ist eine Feerie, eine variierte „Fête galante". Die Gruppe des eine Kundin begrüßenden Geschäftsführers ist nichts als eine neue Variante des Watteauschen Lieblingsmotivs des tanzenden Hauptpaares, das so oft in seinen Werken wiederkehrt. Klingt in der männlichen Figur das Jugendmotiv des „Indifférent" wieder an, so bringt die weibliche die letzte Variante jener im Vorüberschreiten nach ihren Gefährtinnen spähenden jungen Frauen und Mädchen der Liebesfeste. Die überschlanke Gestalt dieser jungen Frau trägt am deutlichsten von allen Figuren die Spuren der Entstehungszeit des Bildes: sie ist die bekleidete Genossin der grazilen Venus auf dem gleichzeitigen „Parisurteil" (Abb. 173). Gestalt und Farbe dieses halb ätherischen Wesens mahnen an das nahe Ende des damals schon totkranken Meisters. Denn ein Schwanengesang ist dieses „Firmenschild" auch als farbiges Gebilde. Es enthält das letzte, was der Kolorist Watteau zu sagen hatte. Fast körperlos, immateriell stehen die zarten Töne auf ihrem dunklen Fond. Die tausendstimmigen Farbenorgien der früheren Jahre sind verklungen und selbst die matteren Silbertöne der Dresdener und Londoner Spätbilder erscheinen bunt und laut neben diesen sublimsten Klängen, die je einer Palette seit der Geburtsstunde der europäischen Malerei entströmt sind.

Abb. 173. Watteau: Urteil des Paris. Louvre.
Alinari phot.

Mit der Vollendung dieses Werkes, des einzigen, das vor den unerbittlich kritischen Augen seines Schöpfers Gnade fand, sank dem Meister der Pinsel aus der Hand. Nicht minder groß als die Leistung selbst in ihren unvergleichlichen Qualitäten ist das zweite Wunder, daß ein zeitlebens ruhelos von seinem physischen Dämon Gejagter, Todkranker, im letzten Stadium des Leidens, wenige Monate vor seiner Auflösung, die Kraft zu einer derartig konzentrierten, geistig und technisch bis in die letzten Atome hinein vollendeten Schöpfung aufzubringen imstande war. —

Die Einsamkeit, das Schicksal des lebenden Watteau, blieb auch das des Toten. Der so gern als „Begründer des Rokoko" proklamierte Meister ist von seinem ganzen Jahrhundert ebensowenig verstanden worden wie Lionardo und Rembrandt von dem ihren. Was man ihm absehen konnte, das äußerlich Stoffliche, gewisse Kompositionsschemata und Farbenrezepte, hat man getreulich benutzt. Die Nachahmer, Pater und Lancret an der Spitze, haben das Gold des Meisters durch billige Scheidemünze ersetzt. Die unaufhaltsame Verweichlichung und Feminisierung des Geschmackes wirkte, so merkwürdig es klingen mag, eher hemmend als fördernd auf das Fortleben der Watteauschen Kunst. Für die quellfrische Märchenpoesie seiner Gebilde war die unaufhaltsamem Verfall entgegeneilende Ära der Boudoir- und Hirschgartengeheimnisse nicht mehr aufnahmefähig. Die zerrütteten

Abb. 174. Watteau: Das Firmenschild des Gersaint. Berlin.

Abb. 175. Watteau: Das Firmenschild des Gersaint. Berlin.

Nerven verlangten nach pikanterer Kost. So erklärt sich die unmittelbar nach Watteaus Tode einsetzende Gleichgültigkeit gegen seine Kunst, der wir in Deutschland in erster Linie die kostbaren Erwerbungen Friedrichs des Großen verdanken. Es ist ausgeschlossen, daß man in Frankreich in den 40er und 50er Jahren für die koloristischen Qualitäten dieser Kunst kein Auge mehr gehabt haben sollte, aber der Inhalt der Watteauschen Liebesszenen war der Zeit zu simpel und uninteressant. Das mit so großen künstlerischen und materiellen Opfern unternommene Stichwerk des Julienne (s. o.) hatte nur einen sehr bescheidenen Erfolg. Boucher und (der ihm unvergleichlich überlegene) Fragonard wußten die „Amateure" besser zu bedienen.

Dazu kam als zweites: die schon vor der Jahrhundertmitte einsetzende Reaktion der klassizistischen Tendenzen in der offiziellen Kunst. Der tief im französischen Nationalgeist wurzelnde, durch keinen noch so hoch emporblühenden Kolorismus und Naturalismus aus seiner Machtstellung zu verdrängende Respekt vor den Traditionen und Sanktionen der Akademie, nach denen die Historienmalerei als die einzig der Pflege und des Nachruhms würdige Kunstgattung galt, machte dem „niederen" Genre der Fêtes galantes bald genug den Garaus in der öffentlichen Meinung. So erklärt sich das zunächst Unfaßbare, daß der eigene überlebende Freund Watteaus, der Beschützer seiner letzten Lebensjahre, jener von ihm selbst mit dem Meisterwerk seiner Meisterwerke beschenkte Gersaint in seinem Katalog der Sammlung Lorangère vom Jahre 1744 (!) seinen uns so kostbaren Notizen über das äußere Leben seines großen Freundes den Satz zufügen konnte: „Ce genre (Watteau, Lancret, Pater) se trouve tout à fait éteint par leur mort: il est vrai qu'il ne serait pas avantageux pour la Peinture que l'on se livrât trop à ce gout; cela pourrait avenir préjudicable pour le genre noble et historique." Gersaint sprach damit nur aus, was damals alle Welt dachte. Der drei Jahre später verfaßte Nekrolog des anderen Mäzens Watteaus, des Grafen Caylus, ist auf die gleiche Tonart gestimmt und zeugt von einer gradezu beschämenden Verständnislosigkeit für die Kunst seines „Schützlings". Und so überrascht es schließlich kaum mehr, wenn man liest, daß auf der Vente Fontpertuis desselben Jahres 1747 Handzeichnungen Watteaus, die man heute längst zu den größten Kostbarkeiten des Dixhuitième zu zählen gewöhnt ist und mit Rembrandtpreisen zu werten pflegt, die Summe von ganzen zehn Francs und 2 sous (für 23 Stück!) erzielen konnte. Diese Bewertung erfuhr die Watteaukunst fast anderthalb Jahrhunderte hindurch. Dem „genre noble et historique" gehörte die Zukunft und auch außerhalb Frankreichs bleibt die Kunst des Meisters der Cythere vergessen und verachtet. Im Jahre 1816 schreibt der Schweizer Kunsthistoriker Füssli über sie die denkwürdigen Worte nieder: „Immerhin hat dieser ganze Kram das große Interesse, den französischen Geist des Jahrhunderts Ludwigs des Fünfzehnten (!) jämmerlichen Angedenkens schädeltreffend zu zeichnen."

Abb. 176. Watteaus Selbstbildnis.
Zeichnung in drei Kreiden. Chantilly.

Es kann daher nicht mehr als zutreffend gelten, wenn die übliche historische Auffassung (seit den Goncourts) in Watteau den „Begründer der Malerei des 18. Jahrhunderts" zu sehen sich gewöhnt hat. Im Gegenteil kann gesagt werden: die ganze Entwicklung in diesem Jahrhundert hätte in allen ihren wesentlichen Wandlungen und Leistungen denselben Weg genommen, auch wenn Watteau nie gemalt hätte. Wer anders denkt, hält sich an Äußerlichkeiten, nicht an das Wesen seiner Kunst. Auch Watteaus Stil, seine Formen-

sprache und sein Kolorit, ist nie verstanden worden. Sie blieb in ihrem Kern, wie in ihrer eigenen Zeit, so auch im ganzen folgenden Jahrhundert, eine völlig isolierte Erscheinung. Und auch heute führt der Weg zu ihrem Verständnis nicht durch die Aufdeckung von äußeren Berührungen mit den Tendenzen der Zeit. Die Sprache allein ist niemals entscheidend für die Bedeutung und historische Wertung einer großen künstlerischen Persönlichkeit. Das „Niveau" ist niemals Ursprung oder Fundament des Genies, sondern bleibt stets nur Umgebung. Daher scheitert alle Systematik, so dankenswerte wissenschaftliche Aufschlüsse sie bringen mag, an der Isoliertheit aller großen künstlerischen Phänomene. Hier kann nicht die Physiologie der Stile, sondern einzig die Psychologie des Einzelindividuums zum Ziele führen. Wer alles Heil im Querschnitt sucht, für den bleibt die große Persönlichkeit, mag sie Lionardo, Rembrandt, Shakespeare oder Beethoven heißen, nicht „höchstes Glück", sondern (eingestandenermaßen) „Ausnahmefall", d. h. Verlegenheit. Nur die Forschung, die die psychischen Wurzeln des Individuums aufzusuchen sich bemüht, an die seine Formensprache gebunden ist und die niemals in der Horizontale liegen, sondern in der Vertikale, darf hoffen, die Tiefen des Genius zu berühren, soweit dies menschlichem Bemühen überhaupt möglich ist. Für einen solchen Versuch im Falle Watteaus ist an dieser Stelle, dem „Handbuch", das eine allgemeine historische Orientierung bezweckt, kein Raum. Hier muß, wie für die eingehendere Würdigung der hier nur kurz charakterisierten Hauptwerke, auf die schon oben zitierte Monographie des Verfassers hingewiesen werden.

II. François Boucher (1703—70)

Die gleiche Gedankenlosigkeit, mit der man im 19. Jahrhundert die Namen Schwind und Richter in einem Atem nannte, pflegt noch immer die Watteaus und Bouchers als Hauptrepräsentanten des „Rokoko" in der allgemeinen Durchschnitts-Vorstellung zu verbinden. Was Watteau und Boucher gemeinsam ist, ist nichts, als daß sie beide im 18. Jahrhundert lebten und beide das Genre der Schäferszenen, die „Pastoralen" pflegten. Mit dieser Konstatierung ist die Ähnlichkeit erschöpft. In allen wesentlichen Fragen gibt es nur Gegensätze. Schon die chronologische Gleichsetzung bedarf der Korrektur.

Bouchers Kunst blüht ein volles Menschenalter später als die Watteaus und zwischen beiden klafft der stilgeschichtliche Gegensatz der Régence und des Rokoko (s. Einleitung). Der stille Reiz der halbgeöffneten Knospe weicht dem lauten Effekt der reifen Blüte. Der verhaltenen Linie, den gebrochenen Tönen des Kolorits folgt die ungebundene Freiheit der Kurve und der farbigen Gegensätze. Doch nicht die Stilwandlungen erklären das Phänomen, sondern der Gegensatz der Persönlichkeiten. Von ihm haben wir auszugehen.

Abb. 177. Boucher: Weiblicher Akt. Zeichnung.

Vergleichen wir zunächst zwei beliebige im Thema verwandte Arbeiten, wie die beiden Rückenakte (Abb. 173 u. 177). Dort bei Watteau spricht der geborene Maler, der nicht in Linien, son-

Abb. 178. Boucher: Das Vogelnest. Louvre. Alinari phot.

dern in Tönen denkt. Alle Form entwickelt sich ohne Zuhilfenahme linearer Begrenzungen im sanften aber stetigen Crescendo der Licht- und Schattenwellen, die aus der Tiefe an die Oberfläche dringen. Ein Körperchen wie aus Seide gesponnen, jede Form dem leisesten Druck der Veränderung preisgegeben, von dem Hauch der Atmosphäre wie von einem unsichtbaren Schleier umgeben, das Ganze eine Vision, belauscht und geformt in der heißen aber reinen Glut der Inspiration weniger Augenblicke — dort bei Boucher das gestellte Modell im gewohnten Dienst des Ateliers, den arrangierenden Winken des Künstlers gehorchend, festgebannt in seine Position, bis die „Arbeit" vollendet, Umriß und Einzelform durch Linien gewonnen, die an ihre einmal gegebenen Grenzen gefesselt, der Phantasie keinen Spielraum lassen und alsbald in Erstarrung übergehen.

Ein Vergleich auf dem gemeinsamen Gebiet der Pastoralen lehrt dasselbe (Abb. 172 u. 178). Das Arrangement das Tableau vivant, tritt an die Stelle der Dichtung. Die Schäfer und Schäferinnen Bouchers sind keine Märchenprinzen, sondern maskierte Großstädter, Pariser Ateliermodelle und Treibhauspflanzen, die einer Modelaune folgend einmal in der Woche die Bauernjoppe und das Dirndlkostüm anlegen, dabei aber nie vergessen, das Schminkdöschen und die Puderquaste bei sich zu führen. Sie sind nur scheinbar mit sich selbst, in Wirklichkeit nur mit dem Beschauer beschäftigt. Selbst ihr eigenes Liebesgetändel interessiert sie nicht sonderlich. Sie leben nicht ihr Eigenleben wie die Geschöpfe Watteaus; all ihr Tun und Treiben, jede Gruppierung, jede Geste wird ihnen vom Regisseur angewiesen. An die Stelle der angeborenen Grazie tritt die erlernte Eleganz; an die Stelle der im Moment erhaschten, mit dem heimlichen Reichtum tausend neuer Möglichkeiten ausgestatteten Gruppenbildungen Watteaus das leere Schema der akademischen Dreieckskomposition, dem selbst das Beiwerk, Tier und Pflanze, sich beugen muß. Streng umrissen, in die einmal angewiesenen Grenzen gebannt, bleibt diesen blutleeren Kindern einer kühlen Verstandesarbeit nur die Lebensdauer weniger kurzer Sekunden, wo ihre Eleganz, ihre saubere Nettigkeit, ihr „Chic", den flüchtigen Beschauer täuscht. Jede erneute Betrachtung bringt denselben Eindruck, die künstliche Blume löst sich auf in ein Geflecht von Draht und Papier.

Was vom Geist der Boucherschen Kunst gilt, gilt auch von der Form. Seine Bilder sind nur scheinbar malerisch. Bei genauerer Betrachtung löst sich alles auf in Liniengebilde. Lichter und Schatten haben keine Höhen und Tiefen. Das Helldunkel ist nur Betrug, da die Atmosphäre fehlt. Das Arrangement des Rampenlichtes huscht über die Formen und spielt mit kleinlichen Effekten. In Wirklichkeit bleiben alle, die beschatteten wie die belichteten Partieen an der Oberfläche. Das Leben und Weben der Elemente in und aus der Tiefe, das Watteaus Formenwelt

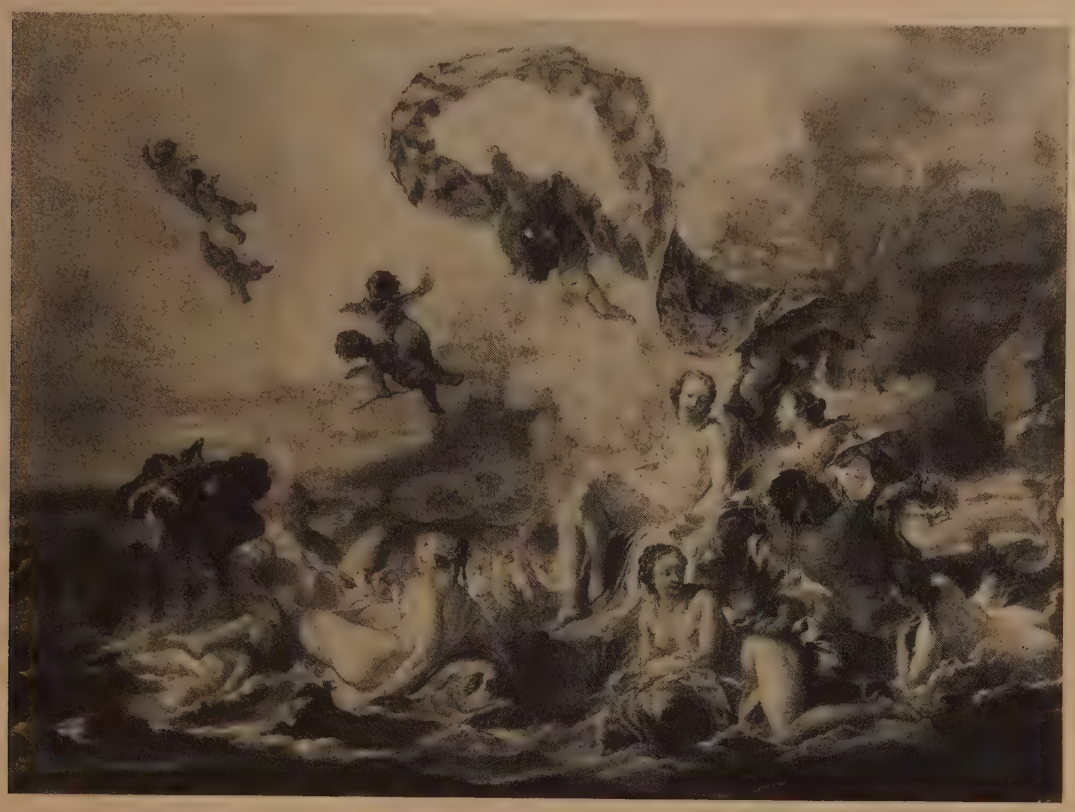


Abb. 179. Boucher: Triumph der Venus. Stockholm.

ewiges Dasein verleiht, fehlt völlig. Die Sprache Bouchers klingt ebenso konventionell und leer, wenn man sie länger anhört, wie die Watteaus persönlich und unerschöpflich ist an Wohllaut. Es fehlt der Boucherschen Komposition wie jeder Einzelform die Rhythmik und Musikalität des Vorgängers. Wendungen und Phrasen müssen den Mangel an Gefühlsinhalt ersetzen. Zwischen Boucher und Watteau klafft der Riß, der den Virtuosen vom Künstler, das Talent vom Genie trennt.

Der Vergleich der farbigen Qualitäten lehrt dasselbe. Boucher koloriert, wo Watteau malt: Die Farbe, bei Watteau Wesensbestandteil seiner Kunst, ist bei Boucher Zutat. Sie entbehrt wie seine Form der Individualität und Stärke. Sie haftet wie seine Modellierung und seine Lichtverteilung nur an der Oberfläche. Auch sie ist, wie seine Gestalten selbst, ein Produkt aus Puder und Schminke. Das Leuchten aus der Tiefe sucht man bei ihr ebenso vergeblich wie den Reichtum und die Wandlungsfähigkeit der Watteauschen Palette. Das einmal gefundene Rezept muß für alle Aufgaben herhalten. Boucher stellt sich keine Probleme, und die einst von seinen Verehrern bewunderte Nuance der „Rosenblätter, die in Milch schwimmen", befriedigt ihn und sein Publikum zeitlebens.

Bouchers Kunst ist Salonkunst. Er hat kein Verhältnis zur Natur: Die Landschaft, für Watteau tief innerstes Erlebnis, ist für ihn nur Kulisse (Abb. 178/9). Auch sie kennt keine Fernen und keine Tiefen. Der Welt des Theaters entnommen, aus den Prospekten und Versatzstücken der Großen Oper und des reichen Apparats des eigenen Ateliers zusammengestellt,

Abb. 180. Boucher: Bad der Diana. Louvre.
(Die Abb. ist zu dunkel geraten; vgl. Abb. 179.)

eignet auch ihr nur ein dekorativer Wert. Das gilt auch von der Staffage. Wenn von Watteaus Figuren gesagt werden durfte, daß sie unlösbar mit ihrer Umgebung verwachsen seien, daß sie dem Boden entsprießen, auf dem sie stehen, und verwelken würden, wenn man sie daraus entfernte (Abb. 167 u. 172), so haben Bouchers Figuren überhaupt kein Verhältnis zu ihrer Umgebung. Welches landschaftliche Milieu sie auch bevölkern mögen, sie haben nichts mit den Elementen zu tun. Als echte Großstadtkinder, Franzosen des Dixhuitième, ist ihnen, auch wenn sie Vogelnester ausheben oder mit einem aus Watte und Reispuder fabrizierten Lämmchen kokettieren, nur das neue Kostüm, das Décolleté und der Effekt, den beides auf den Beschauer hervorbringt, von Interesse (Abb. 178). Die mythologischen Bilder machen darin keine Ausnahme. Auch der Olymp ist für Boucher nichts als ein Theatervorhang mit himmelblauen und rosaroten Wölkchen, und verirrt sich der Maler einmal in eine ihm ganz wesensfremde Region wie die des Meeres (Abb. 179), so blickt aus jedem Motiv dieser angeblich auf Wellenbergen mit Delphinen sich tummelnden Wesen das Arrangement der Ateliermodelle hervor, die sich's auf den untergeschobenen Stützen und Polstern bequem machen.

Die Kenntnis des Menschen Boucher, die wir aus den zeitgenössischen Berichten schöpfen, bringt den Schlüssel zu dem eben skizzierten Charakterbild seiner Kunst. Die diametrale Gegensätzlichkeit der beiden Persönlichkeiten Watteau und Boucher vererbt sich in den Werken ihrer Hand auf die Nachwelt. Die Frage kann hier, wo es sich nicht um eine monographische Darstellung handelt, nur gestreift werden. Ein Blick auf die beiden Selbstporträts (Abb. 176 u. 183) genügt fast allein, um die Quelle dieser Differenzen zu enthüllen. Dem Melancholiker, dem Kranken, dem Einsiedler tritt der Gesellschaftsmensch im Vollbesitz der Kräfte und Erfolge gegenüber. Dem menschenscheuen, schwerblütigen, schwer produzierenden, ewig kritischen Watteau der leichtlebige, unermüdlich tätige, aber auch stets fertige Virtuose. Dem weltflüchtigen Träumer, dem geborenen Wallonen und stillen Anbeter der Natur, der gewandte Lebemann, das Pariser Weltkind, der alle Freuden des Daseins bis auf die Neige auskostet, ohne Schaden an seiner Gesundheit zu leiden. Es ist kein Zufall, wenn alle Bilder Watteaus in Moll, die Bouchers in Dur gestimmt sind. Ferner: wenn das Nackte bei Boucher stets entkleidet wirkt, wenn die „pikante Dreistigkeit seines Fleisches" durch tausend Grade von der Keuschheit der Watteau'schen Frauen getrennt ist, so gibt auch hier die Differenz des persönlichen Verhältnisses zum anderen Geschlecht die Erklärung. Watteau empfing seine Anregungen vor den Kulissen des Theaters, Boucher hinter denselben. Ihm fehlt alle Naivität und aller Ernst dem Nackten gegenüber. Der Vergleich Giorgione-Palma (Venusbilder in Dresden) könnte gewagt werden, wenn nicht Palma ein soviel besserer Kolorist wäre als Boucher.

Doch selbst die Formensprache an sich, deren Gegensätze wir an den beiden Frauenakten erörterten; das sanfte An- und Abschwellen der Modellierung bei Watteau gegenüber dem festen routinierten Strich Bouchers, erklärt sich aus dem Gegensatz zwischen der reinen Gesinnung des wahrhaft großen Künstlers, dem das Objekt an sich nur Mittel zum Zweck, Gefäß seiner Gedanken und Gefühle ist, und dem tüchtigen Talent, dem der Gegenstand mit all seinen außen- und nebenkünstlerischen Assoziationen Selbstzweck ist. Letzterer entschlägt sich

leichten Herzens des Ringens mit der Form, da die hergebrachte, durch tägliche Übung bis zur Virtuosität gesteigerte Linienkunst seinen eigenen und seines Publikums Ansprüchen vollauf genügt. Es wird berichtet, daß Boucher in späteren Jahren das Modellstudium als überflüssig sich überhaupt ersparte. Daher alles in allem die persönliche Rolle, die Watteau in der Kunstgeschichte spielt, während Boucher als Fortsetzer des alten zeichnerisch-linearen Sehens, des Akademismus im modernen Rokokogewande fungiert.

Abb. 181. Lemoyne: Herkules und Omphale (1724). Louvre. Alinari phot.

Auch Boucher ist, so befremdlich das zunächst wohl klingen mag, ein Akademiker. Seine Kunst steht, rein stilistisch betrachtet, dem Klassizismus der Vorgänger und Nachfolger (Lebrun und David) näher als Watteau. Zwischen diesem und dem Klassizismus gibt es überhaupt keine Verbindung, sondern nur diametrale Gegensätzlichkeit. Boucher mit seiner Dreieckskomposition, seiner erstarrten Pose, seinem charakterlosen Kolorit, ist einzig durch die Themen seiner Pastoralen vom Klassizismus geschieden. Die andere Hälfte seiner Produktion, seine mythologischen Bilder, sind dagegen auch inhaltlich direkte Fortsetzungen der alten Stoffkreise des italienischen und französischen Seicento. Boucher ist kein Revolutionär und Entdecker von Neuland wie Watteau, sondern ein Epigone. Er zieht die letzten Konsequenzen aus dem pseudomalerischen Stil des Pietro da Cortona und Luca Giordano. Sein Olymp entstammt geistig und formal derselben Ovidischen Weltanschauung wie der seiner Vorgänger diesseits und jenseits der Alpen. In diesem latenten Akademismus liegt sicherlich, von den stofflichen Reizen abgesehen, ein nicht geringer Teil der schnellen Popularität begründet, deren sich Boucher erfreute. Der Franzose aller Jahrhunderte ist sofort zur Hälfte gewonnen, wo er nur von fern die Leichtfaßlichkeit und den ihm wesensnahen Rationalismus der klassizistischen Kunstweise wittert (Abb. 180, 182).

Die letzte Bestätigung dieser im Grunde unmalerischen Natur seines Stiles bringt die Tatsache, daß die plastischen Modelle der Sèvres-Fabrik sich mit Vorliebe an die Boucher'schen Zeichnungen anlehnten. Der Zusammenhang der Baigneuse Falconets (Abb. 16) mit den Boucher'schen Nymphen (Abb. 180) liegt klar zutage. Aus einer Figur des Vollblutmalers Watteau hätte nie ein Plastiker Anregungen schöpfen können.

Die Herkunft des Boucher'schen Stiles ist daher kein kunstgeschichtliches Mysterium wie die der Kunst Watteaus. Von Anbeginn liegt die Linie seiner Entwicklung klar gezeichnet vor uns.

Boucher kommt aus der Schule François Lemoyne's (1688—1737), dessen Hauptwerk, der Deckenmalerei in der Salle d'Hercule (1736), von den Zeitgenossen derselbe Rang zuerkannt wurde wie einst der von Molière besungenen Kuppel des Mignard im Val-de-Grâce. Als Tafelmaler exzelliert Lemoyne im Louvre mit seinen besten Arbeiten, unter denen das Herkules-Omphale-Bild vom Jahre 1724 (Abb. 181) die erste Stelle einnimmt. Danach

Abb. 182. Boucher: Rinaldo und Armida. Louvre. Alinari phot.

erscheint Lemoyne als ein teils von den italienischen Seicentisten, teils von Rubens beeinflußtes, stark koloristisch begabtes Talent. Als solches gehört er mit Delafosse, Desportes und Largillière zu den von uns schon genannten Régencemalern, die am Ende der Ära Louisquatorze vor und neben Watteau den Kolorismus vertreten. Das leuchtende Inkarnat seiner Omphale hat einst die Goncourts zu einem Hymnus begeistert (L'Art du 18e siècle I 198), und auch die farblose Wiedergabe läßt ahnen, wie stark im Gegensatz zu der eben überwundenen Ära der Lebrun'schen Linienkunst sich dieser Zeitgenosse Watteaus in die Sprache des gemeinsamen Vorbildes Rubens eingelebt hat. Von seinem Schüler Boucher nun wird berichtet, daß er sich in seinen Anfängen derartig genau die Weise seines Lehrers zu eigen gemacht habe, daß zwei seiner frühesten Bilder („Geburt" u. „Tod des Adonis") noch bis zum Jahre 1860 als Arbeiten Lemoynes galten. Wir unsererseits können nur konstatieren, daß das früheste der heute bekannten Bilder Bouchers (Venus bestellt die Waffen des Aeneas, 1732) allerdings stark die Spuren der Lemoyne'schen Schule zeigt, daß aber ebenso ein Blick auf die spätere Entwicklung lehrt, wie bald sich der Jünger von dieser malerischen Auffassung zu der vorhin charakterisierten, der Linie zuneigenden Malweise gewandelt hat. Schon das nächste Werk, sein morceau de réception: Rinaldo und Armida (1734) zeigt den ersten Schritt auf diesem Wege (Abb. 182). Die Reaktion von der relativ koloristischen und lockeren zu der kühleren nivellierenden, vorwiegend linearen, Malweise vollzieht sich mithin schon in dem kurzen Zeitraum von zwei Jahren. Der „Rinaldo", ein Zwitter von mythologischer und Schäferszene, enthält abgesehen von dem barocken Pomp des Hintergrunds, bereits in allen großen wie den kleinsten Zügen die vollständig ausgebildete Note des typischen Boucher. Der Vergleich mit irgend einem beliebigen unter den zahllosen Tafelbildern mythologischen und profanen Inhalts zeigt (Abb. 178—180), daß Boucher nie wesentlich über dieses hier einmal erreichte Stadium herausgekommen ist. Mit diesem Bilde sind wir stilgeschichtlich inmitten des typischen Rokoko (Louisquinze) angelangt, und einzig das fünf Jahre später (1739) entstandene, stofflich isolierte „Déjeuner" (Abb. 209) vertritt in Komposition und Formensprache (nicht koloristisch) eine noch entwickeltere Stilstufe. Ein flüchtiger Blick von dem Rinaldobilde (Abb. 182) zurück zu Watteaus 20 Jahre früher entstandener „Cythere" (Taf. IV) mag noch einmal den ganzen geistigen und formalen Gegensatz der beiden Meister ins Gedächtnis rufen.

Dennoch haben auch diese beiden so fernen Welten sich einmal berührt. Der Anfänger Boucher verdient

sich seine ersten Lorbeeren als Stecher nach Watteau. Die frühesten Arbeiten, die wir von ihm besitzen, sind die Radierungen nach Zeichnungen Watteaus für das große Corpus des Julienne (s. o.). Im besonderen sind es die Genreszenen der „Figures de différents caractères“ (Typen aus dem Pariser Stadtleben), die uns seine Nadel übermittelt hat. Hier wie in den Illustrationen zu Molières Werken ist die Formensprache Bouchers von einer Verve und einem Temperament, das er später nie wieder erreicht hat. Schon die „Cris de Paris“ (Typen der Pariser Ausrufer) vom Jahre 1737, die er freilich nur gezeichnet, nicht mehr selbst gestochen hat, sind wesentlich matter. Eine Italienreise (um 1730) verliert sich im Dunkel; die Angaben schwanken zwischen einem halben und drei vollen Jahren. Nach seiner Rückkehr (1732?) erfolgt der äußere Aufstieg schnell und leicht. Bouchers Kunst kommt wie schon betont, nach Inhalt und Form der Zeitstimmung entgegen wie keine zweite. Erotische Themata mit Eleganz und sauberster Technik in allgemein verständlicher, an Gewohntes anknüpfender Sprache vorgetragen, die alten Elemente der linearen Formenanschauung in pikanten Variationen und Brechungen en miniature umgestaltet und modernisiert, das alles in die leichte helle Gewandung der koloristischen Lieblingsnoten der Zeit, rosarot, weiß und himmelblau gekleidet — was bedurfte es mehr, um den Ansprüchen einer Gesellschaft zu genügen, der wie keiner zweiten der ganzen Weltgeschichte die dekorativen Außenwerte des Daseins Lebensinhalt bedeuteten.

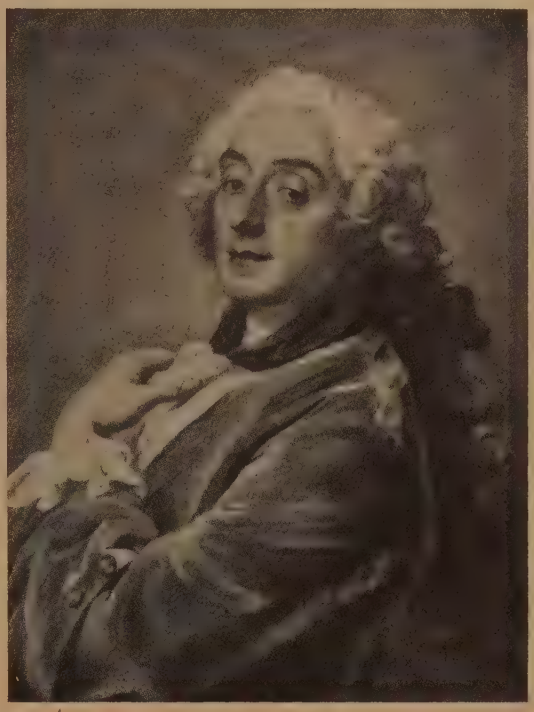


Abb. 183. Portrait Bouchers von Lundberg.
(Nach Les Arts.)

So gibt es denn auch außer dem großen Heer der Tafelbilder mythologischen, gesellschaftlichen, erotischen Inhalts kein Gebiet der künstlerischen Betätigung, von der vielfigurigen großflächigen Deckenmalerei (Louvre, Hôtel de Soubise, Fontainebleau) bis herab zu den kleinsten Objekten des geistigen und profanen Hausrats der Zeit, auf dem die Dekorationskunst Bouchers nicht ihre Spuren hinterlassen hätte. Er selbst gibt, aller Großsprecherei abhold, sein Gesamtwerk auf etwa tausend Bilder und zehntausend Zeichnungen an. Die Ernennung zum Inspektor der „Gobelins“ (1755) spornte diese dekorative Begabung noch intensiver an, nicht zum Heile der Solidität der Arbeit, namentlich in koloristischer Hinsicht. So ist denn tatsächlich um diese Zeit, um die Jahrhundertmitte, der Höhepunkt der Boucher'schen Produktion in qualitativer Hinsicht erreicht. Von da ab gibt es nur noch eine Ausdehnung in die Breite. Ein schneller Aufstieg in den akademischen Ehren, die Ernennung zum Peintre du Roi und zum Rektor der Akademie (1765), die Gunst der allmächtigen Pompadour, deren anmutige Erscheinung er uns in vielen Porträts und Zeichnungen hinterlassen hat (Abb. 240) ein geselliges, mit seltenen Kostbarkeiten kunstgewerblicher Art ausgestattetes Heim, schließlich ein glückliches Ende vor der aufgeschlagenen Staffelei (Mai 1770) — auch in diesem glanzvollen äußeren Rahmen bildet die Boucher'sche Vita das strikte Gegenteil zu der seines Antipoden Watteau.

Boucher ist der Hauptrepräsentant der französischen Rokokomalerei. Gegenüber der fast zeitlosen Kunst Watteaus ist die seine das klassische Spiegelbild einer Generation, deren Ideale im Kultus der Frau gipfelten und die die Verherrlichung der irdischen Venus mit der gleichen Inbrunst betrieb, wie einst das Mittelalter den Kultus der Madonna. Einer Zeit, die das Nackte wie alle Natur nur durch die Brille der Mode anzuschauen imstande war, die den Homer barbarisch fand und Ovids Ars amandi auswendig kannte, die das „joli“ an die Stelle des „beau“ der alten Ästhetik setzte und deren erotische Phantasie die tausend Variationen des Déshabillé und Décolleté entdeckte: dieser Zeit und ihrem nie gestillten Appetit nach „galanten“ Sujets kam Bouchers stets bereiter Pinsel und Zeichenstift in unerschöpflicher Gebelaune entgegen.

Abb. 184. Natoire: Juno. Louvre.

Boucher inauguriert das Genre der pikanten Erotik, das für die beiden folgenden Generationen bis zum Ausbruch der Revolution das Hauptthema der inoffiziellen künstlerischen Produktion wird und das von seinen Nachfolgern, seinem Schwiegersohn Baudouin an der Spitze, namentlich auf graphischem Gebiet, mit wachsender Keckheit und sehr ungleicher künstlerischer Qualität, bis zur unverhüllten Cochonnerie kultiviert wird. Dem einzigen Fragonard gelingt es, diese Stoffwelt durch die künstlerische Qualität und den Geist seiner Formensprache zu vollwertiger Kunst zu adeln.

Als Kolorist endlich wird Boucher durch die ausgesprochene Tendenz zur Aufhellung der Palette für die Weiterentwicklung des 18. Jahrhunderts von größter Bedeutung. Während die Tieftonigkeit und satte Fülle der Watteauschen Farben im ganzen Jahrhundert isoliert bleiben, verbreitet sich die Boucher'sche „Rosencouleur" bald über ganz Europa. In Deutschland wie in Italien, in Rußland wie in Skandinavien begegnen wir noch bis in die siebziger Jahre hinein zahllosen Nachahmern des Meisters, der in jeder Beziehung für die Ausbreitung der französischen Malerei über die Grenzen des Landes hinaus dieselbe epochale Bedeutung besitzt wie ein halbes Jahrhundert später, im Zeitalter des Klassizismus sein Antipode David.

Für uns und das übrige Europa ist Boucher heute eine historische Größe. Nicht so für die Franzosen, deren ganze ästhetische Organisation nun einmal für immer mit der jener Hochblüte ihrer Kultur im Dixhuitième verknüpft ist. Tadelnde Stimmen, die Boucher schon bei Lebzeiten vernehmen mußte („le peintre des seins et des culs"), ja selbst die offene Feindschaft Diderots, können nichts an der Tatsache ändern, daß Boucher auch in der fortgeschrittenen modernen französischen Kunstliteratur stets eine höhere Bewertung erfahren wird als außerhalb seines Landes. Wie für den typischen Franzosen weder die Alexandriner des Louisquatorze-Dramas noch die Salonreimereien des Rokoko jemals ganz zu historischen Objekten werden können, da er seiner ganzen Natur nach gezwungen ist, den Schein höher zu bewerten als das Sein, so kann ihm auch

das Recht nicht abgesprochen werden, die anmutig elegante Kunst Bouchers als eine wesentliche Äußerung seines Nationalgeistes zu schätzen.

Neben der überragenden historischen Bedeutung Bouchers für die Stilgeschichte des Jahrhunderts kommt keiner der übrigen Vertreter der typischen Rokokomalerei in Betracht. Einzig der als langjähriger Direktor der Akademie in Rom tätige Ch. J. Natoire (1700—77), gleichfalls ein Schüler Lemoynes, bedarf einer Erwähnung. Seine großen „Maschinen" (Fresco in S. Luigi de Francesi, Rom) sind heute längst vergessen, aber seine dekorativen Malereien aus dem Leben der Psyche bringen dank der hervorragenden Stelle, an der sie sich befinden (Hôtel de Soubise, Paris), seinen Namen immer wieder in das Gedächtnis der Gegenwart. Der etwas voluminöse Charme seiner für das späte Datum (1740) allzu schwerblütigen Olympierinnen setzt die spielende Leichtigkeit und angeborene Grazie der am gleichen Ort vertretenen Boucherschen Kunst in ein besonders günstiges Licht (Abb. 184).

III. Jean-Honoré Fragonard (1732—1806)

Unsere Darstellung bewegt sich in aufsteigender Linie, wenn sie von Boucher zu seinem größten Schüler sich wendet. Fragonard kann sich zwar an historischer Wirkung nicht mit dem älteren Meister messen, dennoch überragt er ihn als künstlerische Persönlichkeit um mehr als Haupteslänge. In ihm erwächst dem Poeten und Zeichner Watteau der einzig würdige Nachfolger, während der Kolorist Watteau in seinem geistigen Antipoden Chardin (s. u.) den ebenbürtigen Rivalen gefunden hat.

Mit der Charakteristik Fragonards eilen wir der historischen Entwicklung um eine Generation voraus. Wie Watteaus Werke die Blüte des ersten, die Bouchers des zweiten Viertels des Jahrhunderts ausmachen, so bilden die Fragonards die kostbarste Frucht der sechsziger bis achtziger Jahre auf dem Gebiet des erotischen Genres. Rein stilgeschichtlich betrachtet ist er der Klassiker der Louisseize-Malerei, wie Boucher der des Louisquinze und Watteau der der Régence war. Doch teilt er mit letzterem und mit Chardin die Eigenschaft, daß die höchsten Werte seiner Kunst sich nicht in die engen Netze stilgeschichtlicher Normierungen einfangen lassen. In ihren historischen Ursprüngen nur aus der Kultur des Dixhuitième erklärbar, ist seine Kunst heute längst gemeinsamer Besitz der europäischen Kultur geworden, wie die seiner impressionistischen Nachfahren im 19. Jahrhundert.

Fragonards Stoffwelt ist der Watteaus und Bouchers nahe verwandt. Auch ihm ist das genre amoureux Anfang und Ende seiner Kunst. Jedoch ebensoweit wie seine unverhüllte Sinnlichkeit sich von der Naivität und Keuschheit der Watteauschen Märchenwesen entfernt, ebensoweit überragen seine geistsprühenden erotischen Impromptus in Erfindung und Form die animalische Stumpfheit und den Rationalismus der Boucher'schen Schäferszenen.

An einigen Beispielen mag dieser Wesensunterschied zwischen ihm und seinen Vorgängern zunächst erläutert werden:

Die „Escarpolette" der Wallace Collection vom Jahre 1766 (Taf. V), die durch zahlreiche Reproduktionen das populärste aller Fragonardschen Bilder geworden ist, zeigt den 34jährigen schon als völlig reifen Meister. Von Boucher ist wenig genug mehr zu spüren. Obwohl der Einfall als solcher bei diesem Frühwerk ausnahmsweise nicht im Kopfe des Malers selbst entsprungen ist, — es liegt ein bestelltes „Sujet" des jungen Amateurs selbst vor, der am Boden hockend sich an dem scheinbar überraschenden Aspekt ergötzt, den ihm die „Heureux hasards de l'Escarpolette" (dies der offizielle Titel des Bildes) enthüllen—die Darstellung ist so voller Esprit und Originalität, daß hier der Hinweis auf formale „Vorbilder" und „Einflüsse" erst in letzter Linie in Betracht kommen darf. Schon die Hauptfigur selbst liegt bereits völlig außerhalb des Bereichs der Boucher'schen Vorstellungswelt.

Das Brio der Rhythmik, mit dem hier das Bewegungsmotiv der Hauptfigur und jede Einzelform ausgestattet wird, entfernt sich von der linear stereotypen Auffassung des Vorgängers ebensoweit wie der Klang einer venezianischen Kristallschale von dem eines Durchschnittsglases. Alle Elemente des Ensembles, von dem Rascheln der spitzenbesäten Jupons und dem auf den Amor des Falconet zufliegenden Pantöffelchen an bis zu dem von einem wollüstigen Windstoß aufgeblähten Seidenrock und der ganzen wimmelnden Kleinwelt der vegetabilischen

Umgebung: alles, auch die minutiöseste Nuance, entpuppt sich als ein Lebewesen voll eigenen Temperaments. Bei längerer Betrachtung löst sich das Ganze auf in einen Sprühregen von Wellen und Tropfen, in ein funkelndes Spiel blinkender Diamanten, eine Feerie ewig rotierender mikroskopischer Elemente, die zwischen den vier Wänden des Rahmens auf- und niedersteigen wie die Perlen im Champagnerkelch. Blickt man von hier hinüber zu Boucher (Abb. 178), so ist's als ob man aus einem blühenden Garten in eine Fabrik künstlicher Blumen träte. Dort ist alles tot und erstarrt, wie im Moment erfroren, in ein gleichgültiges Tageslicht gebannt — Attrappen ohne Inhalt, Süßlichkeit ohne Gewürz und Charakter. In einem einzigen Motiv Fragonards dagegen wie dem emporschnellenden Fußgelenk des Dämchens oder dem kecken Schwung des Hütchens, der im Eifer des Spiels lustig im Winde flatternden Coiffüre oder den wie Korallen aus der Tiefe aufblühenden Rosen des Vordergrundes, wie den im übermütigen Hochdrang bis in den Hut des Liebhabers und das halb gelöste Pantöffelchen der Dame sich hineinrankenden Blüten — überall offenbart sich der Geist und die Sprache des geborenen, aus dem Reichtum der eigenen Phantasie schöpfenden Dichters gegenüber der kühlen Eleganz einer kokett arrangierenden Virtuosität.

Das Gleiche gilt von der Farbe. Ohne die Glut und Tiefe der Watteau'schen Palette zu erreichen, die für seine lustigen Gespinnste auch viel zu volltönend gewesen wäre, erhebt sich Fragonards Farbe ebenso hoch über das Oberflächen-Kolorit Bouchers wie seine Erfindung und Formensprache über die des Vorgängers. Charakterisierung und Individualisierung sind auch hier die Losungsworte gegenüber der nivellierenden Lauheit Bouchers. In helleuchtendes Rosa gekleidet, das nach den Rändern zu sich in strahlendes Weiß auflöst, fliegt der lose Schmetterling in den Lichtkegel hinein. In der Tiefe dampft ein nebuloses Graublau, die letzten Ausläufer der Gebüsche des Zaubergartens, in dem die Szene sich abspielt. Ein sanftes Violett im Kostüm der beiden Kavaliere, als koketter Akzent in dem Veilchenbukett am Mieder der Schönen wiederkehrend, ein mattes Hellgelb im Strohhut sowie in dem Sitz und den Stricken der Schaukel ist alles, was das Bild an Lokalfarben enthält. Alle übrigen Töne, fast vier Fünftel des ganzen Bildes, ruhen auf der mit unendlicher Kunst variierten Akkordfolge von Braun, Dunkelgrün und Goldgelb. Das ganze Blattwerk wird in Myriaden von Leuchtkäfern aufgelöst. Vom tiefsten Schatten bis ins höchste Licht hinein abgewandelt, werden die damals längst versunkenen Wunder der Rembrandtwelt aufs neue lebendig und aus ihren mystischen Tiefen in die heiteren Regionen des irdischen Rampenlichts verpflanzt.

Fragonards Kunst ist trotz ihres Märchencharakters naturnah wie die Watteaus. Auch er ist ein Landschafter ersten Ranges, der größte, den das 18. Jahrhundert neben dem alten Régencemeister hervorgebracht hat. Die Natur, für Boucher nur Kulisse, ist ihm Lebenselement. Menschliche Figur und landschaftlicher Hintergrund sind auch bei ihm wie bei Watteau unlösliche Einheiten. Seine Baigneusen (Abb. 185) sind nicht wie die Bouchers (Abb. 180) posierende Großstadt-Modelle, sondern echte Naturwesen, die sich im feuchten Element heimisch fühlen. Menschliche Körper und Landschaft, bei Boucher aneinandergeschoben, bedingen sich bei Fragonard gegenseitig. Man vergleiche das Herauswachsen des vordersten Mädchenkörpers aus dem Schilf mit dem stumpfsinnigen Herumliegen der Vordergrundfigur des Stockholmer Bildes (Abb. 179), den einheitlichen Rhythmus, der in diesen Körperwellen wie in dem Rauschen des Schilfs und der Gebüsche am Ufer nachklingt, das Schäumen und Aufspritzen des Elements, das in der jauchzenden Lust der Mädchenkörper widerhallt. Obgleich auch bei Fragonard nicht alle Erinnerungen an das Modell getilgt sind (namentlich in den Randfiguren) und auch die Typen nicht ganz die Ateliersphäre abgestreift haben, dennoch darf gefragt werden: wo ist nach Rubens und vor Böcklin ein Wasserbacchanal mit dieser überzeugenden Einheitlichkeit in Szene gesetzt worden wie in diesem kleinen Bildchen? Und wo ist zugleich die Kongruenz der formalen Mittel, die Auflösung aller festen Umrisse, das Ausschalten aller Konturen, die dem ewigen Fluß der Dinge widerstreben, mit dieser Suggestionskraft zum Ausdruck gekommen?

In maltechnischer Hinsicht repräsentieren die Baigneusen einen Fortschritt gegenüber der „Escarpolette", jedoch nicht in qualitativem Sinne, sondern in dem der weiteren Entwicklung des Fragonardschen Stiles. War die „Escarpolette" bis in die letzten Einzelheiten durchgeführt, so zeigen die Baigneusen die erstarkende impressionistische Tendenz. Die Modellierung ist noch lockerer und flüssiger geworden, allerdings auch flüchtiger, namentlich im landschaftlichen Bei-

Abb. 185. Fragonard: Badende Mädchen. Louvre.

Abb. 186. Fragonard: Les fêtes de St. Cloud.
Skizze zu dem Gemälde in der Banque de France.

werk und der Farbe. Dagegen zeigen die beiden Hauptfiguren bereits die vollendete impressionistische Malweise. Kontur und plastische Modellierung sind völlig durch die Kunst der intermittierenden Linie und malerischen Drucker ersetzt. In den Schilfbüscheln des Vordergrundes läßt auch die farblose Wiedergabe die von aller Linienkonvention erlöste, völlig freie Technik der ungebrochenen nebeneinandergesetzten Farbflecken erkennen — der äußerste Gegensatz zu der trotz aller Rokokoallüren reaktionär-akademischen Malweise Bouchers. Die letzten Konsequenzen zog erst das 19. Jahrhundert und — der Zeichner Fragonard (s. u.). Was letzteren von seinen modernen Nachfahren trennt, ist der auch ihm als Sohn des 18. Jahrhunderts eigene Sinn für die Unverletzlichkeit des proportionalen und eurhythmischen Gesamtaufbaues. Er begnügt sich nie mit dem „Ausschnitt". Auch in seinen flüchtigsten Skizzen bildet die „Komposition" noch immer einen mit größter Sorgfalt kultivierten Faktor, und der harmonische Ablauf der (latenten) Linie bleibt auch diesem „Impressionisten" unentbehrliches Element seiner Kunst. Auch hier jedoch ist er im Gegensatz zu dem zeitlebens von der Tradition beengten Boucher ein völlig originaler Geist und Entdecker von Neuland. Das folgende Bild, die „Fêtes de St. Cloud" (Abb. 186) eines seiner größten Meisterwerke, zeigt diese Vereinigung malerischer und kompositioneller Werte in höchster Vollendung.

Ein Musiker steckt in Fragonard wie in allen großen Malerpoeten von Giorgione bis auf Watteau, Schwind und Böcklin. Nicht zufällig ist er ein Kind der Provence, des Landes des Weins und der Gesänge. Daher das heiße Blut, das alle seine Gebilde durchströmt, das Leuchten und Fluten seines Lichtes, der fremdartige berauschende Duft all seiner Naturszenerien. Ein langer Aufenthalt in Italien trägt das seinige dazu bei, diese Naturanlage noch zu stärken. Der Zauber ferner südlicher Zonen lagert auch auf seinen Landschaften aus der Pariser Umgebung. Die Wunder der Levante dringen bis in die Parks und Wälder seiner nächsten Umgebung, und die alltäglichste Szenerie eines Spaziergangs verwandelt sich ihm in einen Sommernachtstraum (Abb. 186). Wenn er die gewohnten sonntäglichen Vergnügungen der Pariser in St. Cloud schildert, so wird die Umgebung des Kasperle-Theaters zur Feenlandschaft, in der ganze Menschengruppen sich in einen leuchtenden Fleck auflösen, wo riesige Baumkronen sich in ein wogendes Meer funkelnder Kristalle verwandeln, aus denen hier und da als Inseln eine dunkle menschliche Gestalt auf hellem und gleich daneben eine helle auf dunklem Grunde auftauchen. Dieser rhythmische Wechsel in der Verteilung der Flecken, dieses polyphone Spiel der Lichter und Schatten ist der eigentliche Inhalt der Bilder, hinter dem die Kühnheit der impressionistischen Gestaltung erst sekundäre Bedeutung gewinnt. Das Gegenständliche verschwindet ganz im Künstlerischen, der Natureindruck wird restlos aufgezehrt vom Feuer der dichterisch-malerischen Inspiration.

Es erhebt sich die Frage nach der Herkunft und Entwicklung der Fragonardschen Kunst. Die beiden Hauptfaktoren, die dieses ganz autochthone Wachstum gefördert haben, wurden bereits genannt. Im Süden Frankreichs, in der Provence (Grasse) stand des Künstlers Wiege, und Italien wurde die entscheidende Pflegstätte seines Genius. Die verschwenderische Farbenfülle der heimatlichen Landschaft, die Phantastik ihrer Formen wie der berückende Duft ihrer Vegetation sind der natürliche Nährboden jener glutvollen Gebilde, die seinem Pinsel und Zeichenstift entquollen. Die Pariser Lehrjahre bei Boucher haben daneben nur die Bedeutung einer verständnisvollen Förderung seiner künstlerischen Naturanlagen. Die von den Zeitgenossen beglaubigte Uneigennützigkeit des Boucher'schen Charakters zeigt sich nicht zuletzt in dem tatkräftigen Einsetzen des persönlichen Einflusses zugunsten dieses Schülers, dem er mit einem kurzen Machtwort den Weg über die Barrieren des akademischen Zeremoniells hinweg eröffnet. Neben diesem rein menschlichen Verdienst tritt das künstlerische zurück. Es gibt einige Werke („Bascule", „Colin-maillard"), die die Spuren der Boucher'schen Unterweisung an der Stirn tragen, dennoch aber in allen wesentlichen Zügen schon die keimende Überlegenheit des Schülers verraten. Die Atmosphäre des Boucher'schen Ateliers enthält für diesen Feuerkopf viel zu viel Staub und Puder, die Formensprache seines Lehrmeisters viel zu viel Akademisches und Gekünsteltes, als daß er, vom Stoffgebiet abgesehen,

Fragonard: Die Schaukel
London, Wallace Collection

hier für seine Geistesrichtung die maßgebenden Anregungen hätte erhalten können.

Dagegen bringt ein fünfjähriger Aufenthalt in Italien (1756—61), das er nun dank Bouchers Hilfe als Pensionär der Akademie betritt, die entscheidende Wendung. Unter der Sonne des römischen Himmels ringt sich der Genius des Klassikers der Louisseize-Malerei, wie eine Generation später der des Dichters der Iphigenie, zur eigenen Höhe durch. Doch das Rom Fragonards ist nicht das der Antike. Weder zu Winckelmann, noch zu Poussin und Claude führen irgendwelche Brücken. Die „edle Einfalt und stille Größe" wären dem Dichter der „Source d'Amour" (Abb. 187) und der Satyr-Idyllen (Abb. 188) unverständliche Schlagworte gewesen. Er sieht weder die abgeklärten Umrisse der antiken Skulpturen noch den monumentalen Ernst der Forum- und Campagna-Landschaften. Alles Feste, Geprägte, Proportionale und Heroische findet bei ihm keine Resonanz. Er sieht auch in der klassischen Welt nur Bewegung, Farbe, Romantik. Sein Zeitgenosse Piranesi, gewiß kein nüchterner Chronist, erscheint neben ihm wie ein Archäologe und trockener Zeichner. Angesichts der Villa d'Este, die unsere Tafel II (in etwa ein Fünftel der Originalgröße) vorführt, fragt man sich, welcher Künstler in den drei Jahrhunderten klassischer römischer Landschaftsmalerei von den Carracci bis auf Böcklin jene Welt der plastischen Formen und monumentalen Umrisse mit dieser Genialität und Kühnheit in eine rein malerische Vision aufzulösen gewagt hätte. An der Schwelle der internationalen Hochblüte der Archäologie, kurz vor dem völligen Erlöschen einer von zwei Jahrhunderten gepflegten malerischen Kultur vertritt ein junges, noch in den Anfängen der eigenen Entwicklung stehendes Talent die Rechte der freien, von keinem Schema eingeengten persönlichen Anschauung. All die von traditioneller Ehrfurcht geweihten Stätten, mögen sie Forum oder Palatin oder Tivoli heißen, bedeuten diesem Malerauge in erster Linie Naturschauspiele, Objekte, die wie jedes andere dem ewigen Wechsel von Licht und Luft unterworfen sind, keine Paradigmata für lernende Akademiker und Historiker. Für den Archäologen sind Fragonards römische Veduten nur eine Verlegenheit. Der Natur, nicht dem Menschenwerk gilt seine Liebe. Eine ganze Terrassen-Architektur mit krönendem Palast ist für diesen impressionistischen Träumer nichts als eine aufsteigende Reihe dunkler Flecken, begrenzt durch die mit dem Horizont verschwimmende Abschlußlinie des Gebäudes; das ganze architektonische Ensemble im Bilde selbst nichts als ein Capriccio springender Tupfen, die sich zur Vision eines fernen, von den aufragenden Schattenkegeln zweier Zypressen wie von zwei riesigen Torwächtern behüteten Feenpalasts verdichten. In diesem Blättergebirge selbst aber wimmelt es von Tausenden und Abertausenden von Einzelformen, die aller festen Fixierung sich entziehen und unaufhaltsam dem Betrachter unter den Augen zu entgleiten scheinen. Doch die großen Massen bleiben fest zusammen, und die mächtigen schwankenden Kronen der beiden Bäume steigen in voller Klarheit ihrer Umrisse wie zwei Kathedralentürme in den leuchtenden Himmel empor.

Abb. 187. Fragonard: Die Liebesquelle. London, Wallace Coll.

Abb. 188. Fragonard: Satyrspiele. Radierung.

In diesem kostbaren Blatt, das Tausende von römischen Veduten aus der klassizistischen Produktion dreier Jahrhunderte an Kunstwert überragt, offenbart sich bereits der künftige Meister der Landschaft, den wir in den „Najaden" und den „Fêtes de St. Cloud" kennen lernten. Der Aufbau der Lichtkontraste sowohl (Staffage im Mittelgrund, helle Laubinsel über der Mitte des rechten Randes), wie die geistige Atmosphäre und Stimmung des Ganzen sind hier wie dort dieselben. Der junge Provenzale lebt in der antiken Welt mit der göttlichen Naivetät der alten Florentiner der Frührenaissance. Unberührt von aller Philologie, die damals ihren verhängnisvollen, nivellierenden Einfluß bereits auf allen Gebieten des künstlerischen Lebens auszuüben begann, wird Fragonard zum schöpferischen Wiedererwecker antiken Geistes und entdeckt Neuland, wo ganze Generationen vor und nach ihm nur Vorbild und Kopie zu sehen und zu leisten imstande waren. Man würde u. a. die ganze Produktion des Klassizismus ältester und neuester Richtung vergeblich durchsuchen, um so taufrische Dichtungen zu entdecken wie die hier aus der kleinen Serie der Satyrspiele vorgeführte Radierung Fragonards (Abb. 188).

Diese vier winzigen Blättchen, als graphische Leistungen auf gleicher Höhe mit den großen Schöpfungen des Malers, wiegen ganze Serien antiquarischer Stichwerke und meterlanger Kartons aus der antiken Mythologie auf. Hier, nicht bei den offiziellen Interpreten der Antike mit Stift, Meißel und Feder, die die Geschichte nennt, haben Anakreon und die Epigrammatiker ihren Geistesverwandten gefunden. In diesen von Esprit und Temperament sprühenden Miniaturdichtungen feiern hellenischer Witz und hellenische Grazie ihre fröhliche Auferstehung. Ohne die geringste Anlehnung an irgendein Vorbild aus dem alten Denkmälerschatz, in einer Sprache, die von der antiken soweit entfernt ist wie das Jahrhundert, in der diese Arbeiten entstanden, vom griechischen Altertum, gelingt dem jungen, ganz aus Eigenem schaffenden Genie, die restlose Verschmelzung modern persönlicher Gedanken mit der Vorstellungswelt einer untergegangenen Kultur. Im tiefen Gebüsch und wuchernden Schilf seiner provenzalischen Heimatufer entdeckt, deren Rascheln und Rauschen Fragonard so gern zur Begleitung

Abb. 189. Aus einem Fresco Solimena's in Neapel.
Nach einer Zeichnung Fragonards.

seiner dichterischen Impromptus wählt, sprechen diese antiken Reliefs aus jüngster Vergangenheit eine allen Zeiten verständliche Sprache.

Dieser zweijährige Aufenthalt in der Villa d'Este, dessen künstlerische Resultate in den 1761—63 erschienenen „Différentes vues dessinées d'après nature dans les environs de Rome et de Naples par Robert et Frago" niedergelegt sind, ist in doppelter Hinsicht wichtig. Als Gast des Abbé de Saint-Non, für dessen großes Reisewerk („Voyage à Naples et dans deux Siciles", erschienen erst 1778) er in Gemeinschaft mit Hubert Robert (s. u.) die zeichnerischen Vorlagen liefert, empfängt der bis dahin ziemlich wild aufgewachsene, von den Reichtümern seiner Naturanlage zehrende junge Maler jenen Zuwachs an literarischer Kultur, die seinen Jugendwerken die entscheidende Physiognomie verleiht (Abb. 187). Es entwickelt sich jene ganz persönliche, außer ihm nur der klassischen Louis-seize-Plastik (s. o.) und seinem Geistesverwandten Prudhon eigene Kunst der Synthese, die antike Gedanken in die Sprache der jüngsten Gegenwart zu kleiden weiß, ohne daß ein Zwiespalt entsteht.

Zu gleicher Zeit vermittelt dasselbe Italien dem Maler Fragonard die entscheidenden Eindrücke. Wie Watteaus Kolorit ohne Rubens nicht denkbar, so ist für Fragonard das Studium der großen Barockmaler der römisch-neapolitanischen und venezianischen Schule von grundlegender Bedeutung gewesen. Er selbst nennt Baroccio, Cortona, Solimena und Tiepolo als diejenigen Meister, die ihn am stärksten gefesselt hätten. Zahlreiche Kopieen, die er damals für ein anderes Stichwerk Saint Non's nach den Hauptwerken dieser und anderer Barockmaler in den Kirchen von Rom und Neapel ausführte („Fragments choisis dans les peintures des Eglises et Palais d'Italie", erst 1771 erschienen) beweisen, wie nah die Vorstellungswelt und Formenanschauung jener genialischen, halbdekadenten Spätitaliener seiner eigenen verwandt war (vgl. Abb. 189 mit dem Hauptmotiv der Escarpolette).

So ist denn schon das erste Hauptwerk des jungen Meisters, mit dem er nach seiner Rückkehr seinen Ruhm begründete, die „Callirhoe" vom Jahre 1765 (Abb. 190) ein demonstratives Bekenntnis zu jenen Maler-Klassikern des italienischen Barock.

Die riesige Leinwand mit lauter lebensgroßen Figuren verkündet schon durch ihr Format diesen historischen Zusammenhang. Eine Aufführung der „Callirhoe" von einem heute vergessenen Tragiker De la Fosse (1703, oder der Oper des Roy von 1712) bot wahrscheinlich die äußere Veranlassung zur Wahl dieses theatralischen Themas, das als solches so ganz abseits von der eigentlichen Stoffwelt Fragonards liegt. (Der Priester Corésus opfert sich durch einen Dolchstoß, um die junge, als Sühneopfer für die Beendigung der Pest in Athen bestimmte Callirhoe

zu retten.) Die Goncourt, die dem Bilde eine glänzende Beschreibung gewidmet haben, sehen in seinem gesteigerten Gefühlsinhalt eine Vorausnahme der späteren Richtung der französischen Malerei auf das Heroische hin. Das hieße also, daß bereits 20 Jahre vor den Horatiern des David derartige Themata als zeitgemäß erschienen. Bedenken wir jedoch zugleich, daß wir in den frühen Stadien des neu erwachenden Klassizismus stehen und daß das historisch-dramatische Genre in allen Perioden der französischen Kunstentwicklung seine Vertretung gefunden hat, so wird man trotzdem diesem Werk keine epochale Bedeutung zuschreiben dürfen. Vom rein künstlerischen Standpunkte aus gesehen überwiegt durchaus das Vergangen . Die großen Pathetiker des italienischen Barock: Correggio, Solimena, Tintoretto haben bei der Komposition Pate gestanden, während die effektvolle Lichtführung ein offenes Bekenntnis zu Tiepolo bedeutet (vgl. Abb. 191; eine „Opferung der Iphigenie" war übrigens eines der Themen, das Fragonard damals zugunsten der Callirhoe fallen ließ). Das Persönliche hält dennoch dem Überkommenen vollauf die Wage, und grade in der deutlichen Manifestierung der eigentümlichsten Merkmale der späten Meisterwerke Fragonards liegt die historische Bedeutung dieses Erstlingswerkes beschlossen. Trotz aller Fremdheit des Stofflichen und des äußeren Umfangs trägt die „Callirhoe" alle typischen Kennzeichen des reifen Fragonard-Stiles. Hier erblicken wir zum erstenmal den so seltsamen und doch so überzeugenden, aus Opernmäßigem und eigenster Phantasie gewonnenen Charakter der späteren Feerien, wie der „Source d'Amour", der „Escarpolette", der „Najaden" und selbst der reinen Landschaftsbilder wie der „Fêtes de St. Cloud". Hier taucht zum ersten Male in den Hauptpersonen der schmachtend dekadente Typus der Fragonardschen „Helden" auf: der Hohepriester ist in Typus und Gebärde ein männlich-unmännlicher Vorfahre der jungen Dorfschönen aus einem der berühmtesten Erotika Fragonards, dem „Verrou", in weiterer historischer Perspektive das Bindeglied zwischen der „Jo" des Correggio und jenem Werk der eigenen Reifezeit. Auch der „Klassizist" Fragonard, der schon von uns charakterisierte Dichter jener köstlichen Louisseize-Lyrik, wie sie die „Source d'Amour" (Abb. 187) am reinsten verkörpert, tritt hier bereits in den rosenumkränzten Köpfen der beiden jugendlichen Zuschauer links von der Hauptgruppe in die Erscheinung. Schließlich spricht auch der Kolorist Fragonard hier sein erstes Wort in der magistralen Bewältigung der Lichtprobleme größten und kleinsten Umfangs, dem milchweißen Glanz der Gewänder der Hauptgruppen, den in Rauch und Nebel aufleuchtenden letzten Reflexen des erlöschenden Opferfeuers, dem blutleeren Inkarnat der Körper, dem sterbenden Rot der halbverblühten Rosen.

Dennoch: das Gebiet der großen Historien und Passionen lag ebenso außerhalb der Fragonard'schen Gedankenwelt wie das monumentale Format außerhalb seiner künstlerischen Vorstellungsweise. Er hat beide nach der „Callirhoe" nicht wieder gepflegt. Sein ganzes Temperament ist auf den Moment gestellt, auf ein blitzschnelles Erfassen des flüchtigsten Augenblicks, eine nur Sekunden währende Konstellation von Lichtern und Gestalten. Die Improvisation, die Skizze, ist sein Lebenselement. Doch beruht seine Bedeutung als Künstler nicht in der Virtuosität seines Könnens, der verblüffenden Sicherheit seines Striches, der Originalität seiner Faktur. Mit all diesen Qualitäten würde Fragonard nur den Namen eines Talents ersten Ranges beanspruchen dürfen. Wenn ihm die Kunstgeschichte den eines Genies zuzubilligen bereit ist, so hat der Dichter, der schöpferische Gestalter neuer, vor ihm nicht gekannter Vorstellungs- und Gefühlskomplexe, hieran den größeren Anteil.

Schon das Jahr der Callirhoe bringt die entscheidende Wendung zum erotischen Genre modernen Inhalts: „L'Absence de père et mère mise à profit", heißt das früheste dieser nachher so oft behandelten Themata. Das Jahr darauf (1766) ist bereits das der „Escarpolette", des klassischen Jugendwerkes und typischen Vertreters der ganzen Kunst Fragonards (s. o.). Von 1767 ab folgt eine mehrjährige Pause, ohne daß der Künstler sich verleiten läßt, die so schnell errungene Popularität zugunsten einer ertragreichen Produktion auszunützen. Auch hierin seinem Lehrer Boucher unähnlich, erkennt er nur den eigenen Genius als Herrn seines Geschickes an. Diese Jahre der scheinbaren Untätigkeit sind in Wahrheit solche der inneren Sammlung, des geistigen Reifens. Und als sie vorüber, folgt die Epoche jener Haupt- und Meisterwerke, die wir schon zum Teil zu würdigen versucht haben (die „Najaden", die „Fêtes de St. Cloud"), deren zeitliche Folge im einzelnen ungewiß bleiben muß, zumal Fragonard selbst nie mehr ausstellte, noch sonst je von seiner akademischen Würde Gebrauch machte, die äußeren Grundlagen für Datierungen also fehlen. Nur die Werke der Spätzeit haben ihren bestimmten, stofflich und formal abweichenden Charakter, nach dem wir sie von den übrigen abzusondern in der Lage sind. Was die Hauptmasse der überaus reichen Produktion seiner Blütezeit, die in die 70er und 80er Jahre fällt, betrifft, so herrscht in ihr das erotische Genre vor. Die immer wachsende Kühnheit der Themata und der künstlerischen Faktur kann, ohne daß bei einem so ganz vom Augenblick lebenden, ewig beweglichen Geist wie dem Fragonards die Maschen allzu eng gezogen werden dürften, zum ungefähren chronologischen Richtmaß genommen werden. Je verwegener der Inhalt und die Faktur, desto später das Werk. Erst Ende der 80er Jahre folgt mit dem allgemeinen Umschwung der Zeitstimmung die Ernüchterung.

So dürfen wir wohl mit Sicherheit ein Werk wie die schon mehrfach zitierte „Source d'Amour" (Abb. 187)

Abb. 190. Fragonard: Coresus und Callirhoe. 1765. Louvre. Alinari phot.

Abb. 191. Tiepolo: Opferung der Iphigenie. Florenz. Uffizien.

noch zu den Frühwerken rechnen. Der thematische Gedanke ist noch aus seinen Quellen gespeist: die Vision eines antiken Liebespaares, das in heißer Liebesnacht voll glühenden Verlangens der Labung spendenden Zauberquelle zueilt. Des stilistischen Zusammenhangs mit der „Callirhoe" haben wir bereits gedacht. Wichtiger ist die Würdigung der inneren Einheit und Konzentration gegenüber diesem Erstlingswerk, sowie der Hinweis auf den hier in reinster Form verkörperten Louisseize-Charakter der weiblichen Figur, der die Erinnerung an die klassische Plastik des vorhergehenden Jahrzehnts (Falconet, s. Abb. 80) wachruft. In der vollkommenen Verschmelzung einer antiken Reminiszenz mit ganz persönlich moderner Vorstellungsweise ist hier ein Pygmalion-Wunder vollbracht, wie es die Kunst der ganzen Malerei des Klassizismus nicht zum zweiten Male erlebt hat. Der einzige Prudhon darf hier als später Erbe dieses Geistes genannt werden (s. u.).

Fragonard hat dieses Reich des keuschen Eros nur selten betreten. Nur in seinen Landschaften begegnen wir dieser Mischung antiker Abgeklärtheit und moderner Sinnlichkeit wieder. Seine späteren Ausflüge ins erotische Gebiet bevorzugen wesentlich irdischere Regionen. Die „Chemise enlevée" des Louvre (Abb. 192) mag als Repräsentantin des ganzen Genres gelten: ein blühender Mädchenleib in ein Wolkenmeer von Kissen gebettet; eine geflügelte Amorette, halb vom Helldunkel des Hintergrundes aufgesogen, streift die letzte Hülle vom Arm der Schlummernden. Der Aspekt von größter Kühnheit, doch nicht unerhört in der Kunstgeschichte der vorhergehenden Jahrhunderte. (Die Freskanten der Raffaelischen Nachfolge und die des späteren Barock haben unter der Deckflagge des antiken Olymp ganz andere Dinge in lebensgroßem Format gewagt.) Das kleine Bildchen Fragonards (35×42 cm) darf auch seinem Inhalt nach im Rahmen der kulturhistorischen Sphäre, in der es entstand, denselben Anspruch auf klassische Geltung beanspruchen, wie eine Venus des Tizian oder eine Bacchantin des Rubens. Bei aller Pikanterie, die als erotische Signatur der Zeit zu gelten hat wie das heroische Nackte bei Tizian und die überquellende barocke Üppigkeit bei Rubens, ist das Thema mit äußerster Decenz behandelt. Das Körpermotiv an sich ist vom Standpunkt der Verkürzungs-Tendenzen des Rokoko-Stils aus anzusehen und wirkt bei aller bewußt stofflichen Sinnlichkeit, die hier ebensowenig geleugnet werden darf wie bei Tizian und Rubens, nicht unkünstlerischer wie die der alten Klassiker. Die Adoration dieses Liniengefüges im Naturgebilde war bei Fragonard nicht minder ehrlich und glühend als bei jenen Vorgängern, und allein das Motiv des geschlossenen Auges rückt das Werkchen in eine wesentlich engere geistige Nachbarschaft der keuschen Venus des Giorgione als die ganze Schar der offen vor aller Welt mit ihren Reizen prahlenden Hetären Palmas, Tizians und anderer Venezianer. Diese Kallipygos ist selbst ihrer antiken marmornen Genossin an „Anstand" weit überlegen und einzig die Jo des Correggio darf sich in dieser Hinsicht mit ihr messen. Wie jene Wolken des wahlverwandten Parmesanen alles Sinnliche in Geistiges verwandeln, ohne ihm nur ein Atom seiner Lebenswärme zu rauben, so lenken hier die wogenden und wallenden Faltenberge der Lagerstätte und ihres wollüstigen Beiwerks die Aufmerksamkeit sehr bald vom Thema weg zur rein künstlerischen Einkleidung. Der zauberhaft leichte Rhythmus des Motivs klingt wider in all den Fältchen größten und kleinsten Kalibers seiner unmittelbaren Umgebung, und bald verschwimmen Körper und Kissen zur unlösbaren Einheit. Der stoffliche Inhalt versinkt und eine Symphonie klingender Linien stimmt eines jener bezaubernden Allegretti an, die wir in der Escarpolette, den Najaden und allen übrigen Werken Fragonards vernahmen.

Wie grob und roh, wie stofflich brutal und obscön, wie künstlerisch leer und uninteressant erscheint daneben die Arbeit des Vorgängers Boucher (Abb. 193). Der Gegensatz Giorgione—Palma, der jedem Besucher der Dresdener Galerie geläufig, wiederholt sich hier aufs neue angesichts der beiden, im Thema so nah verwandten Franzosen. Bei Boucher ist tatsächlich das Objekt, der Inhalt, alles. Die abgestumpften Nerven der „Amateure" sollen durch eine Extradelikatesse für einige Augenblicke aufgemuntert werden. Das bezahlte Modell, dessen jugendliches Alter als besonderes Stimulans einer perversen Phantasie präsentiert und noch um einige Jahre herabstilisiert wird, im täglichen Dienst der Atelierstunde. Das künstlerische Resultat, der Eindruck: bestellte Arbeit, die mit kühler Routine erledigt, schon nach wenigen Sekunden der Betrachtung in völlige Erstarrung und bald darauf in Vergessenheit versinkt, ein totgeborenes Produkt eleganter, aber akademisch-kahler Linien und blutarmer Farben.

Bei Fragonard dagegen adelt die geniale Faktur seiner eminent persönlichen Formenanschauung auch das gewagteste Motiv. Selbst seine offensten Unzweideutigkeiten erhalten durch sie einen Hauch von Keuschheit. Er hat sich bei manchen seiner Themata keinen moralischen Zwang auferlegt und von der kindlichen Reinheit des damals längst vergessenen Begründers des erotischen Genres, Watteau, ist er weit entfernt. Dennoch hat er von der sich bald an seinen Namen knüpfenden Popularität auf diesem Gebiet nie äußeren Vorteil gezogen. Gegen klin-

Abb. 192. Fragonard: La chemise enlevée. Louvre. Alinari phot.

Abb. 193. Boucher: Das Sofa. München. Bruckmann phot.

Abb. 194. Fragonard: Knabe als Pierrot. Wallace Coll.
Anderson phot.

genden Lohn nicht weniger indifferent wie gegen akademische und andere offizielle Ehren, sich früh in die behaglich bescheidene Bürgerlichkeit einer glücklichen Ehe einspinnend, lag es ihm gänzlich fern, wie Boucher sein Atelier zum Sammelpunkt der eleganten Lebewelt zu machen. Seine Erotika sind Erzeugnisse einer Phantasie, die aus reiner Freude am schöpferischen Gestalten die rein animalischen Beziehungen der Geschlechter mit dem ganzen Esprit und der nie versagenden Grazie einer selbstsicheren Kultur zu vergeistigen sucht. Alles ist im höchsten Grade sinnlich, oft unverblümt obscön, doch stets adelt die künstlerische Sprache selbst die Zote zum Kunstwerk. Nie findet eine Überschreitung jener unverletzlichen Grenzen statt, die auch das freieste künstlerische Schaffen an das Ethos binden. Nie jenes banale Auftrumpfen mit dem pseudo-künstlerischen Glaubenssatz des „L'Art pour l'art", das bei allem Glanze der Mache und aller Schlagkraft der persönlichen Handschrift die innere Kulturarmut verrät und so zahllose Produkte eines schrankenlosen Naturalismus vom Ende des folgenden und dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu Erzeugnissen einer haltlosen, stilunsicheren Generation stempelt.

Mit relativ harmlosen Spielereien wie der „Gimblette" beginnend (ein nacktes blutjunges Mädchen läßt ihr Schoßhündchen auf den Sohlen ihrer himmelwärts gerichteten Beinchen balancieren) weiß Fragonard ebenso auch ohne Entblößungen der ungebrochenen Sinnlichkeit rustikalen Geschlechtslebens beredtesten Ausdruck zu verleihen, wie in dem genialen Wurf des „Verrou". Am liebsten jedoch bewegt sich seine unerschöpfliche Erfindungslust in der Ausdeutung der tausendfachen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Décolleté und Déshabillé, die er mit bezaubernder Delikatesse im flüchtigsten Moment der zugespitzten Situation zu erhaschen weiß. Die unnachahmliche Treffsicherheit und der Elan seines Striches erhebt all diese, nur selten über die Original-Skizze und gelegentliche graphische Reproduktion von fremder Hand hinaus gediehenen Arbeiten durch tausende von Qualitätsgraden über die kühl berechnende, alle „Pikanterien" mit professioneller Gründlichkeit vor seinem Publikum ausbreitenden Kunstweise seines Vorgängers und seiner übrigen Umgebung. Fragonard belauscht und erhascht die Situation, während Boucher sie arrangiert und festnagelt. Für ihn genügt denn auch das Motiv eines leeren Himmelbetts (Abb. 198), um ein kleines Wunderwerk voller Esprit und berückenden Charmes hervorzuzaubern.

Überhaupt ist es ganz falsch, in einer Gesamtcharakteristik der Fragonardschen Kunst den Erotiker allzu stark zu betonen. Es sind zwar die „pikanten" Bilder, die ihn populär gemacht haben, der Künstler selbst aber kann nimmermehr für die unsaubere kaufmännische Ausbeutung dieser Seite seiner Produktion, wie sie die populäre Fragonard-Literatur kennzeichnet, verantwortlich gemacht werden. Wenn man sein ganzes Œuvre überschlägt, so fällt doch kaum ein Viertel seiner Gesamtproduktion auf die eigentlichen Erotika. In den ausgeführten Arbeiten größeren Umfangs, vor allem den Gemälden, spielen die Landschaft, die antikisierende Idylle,

Abb. 195. Fragonard: Der Kuß (Petersburg, Eremitage).
Hanfstängl phot.

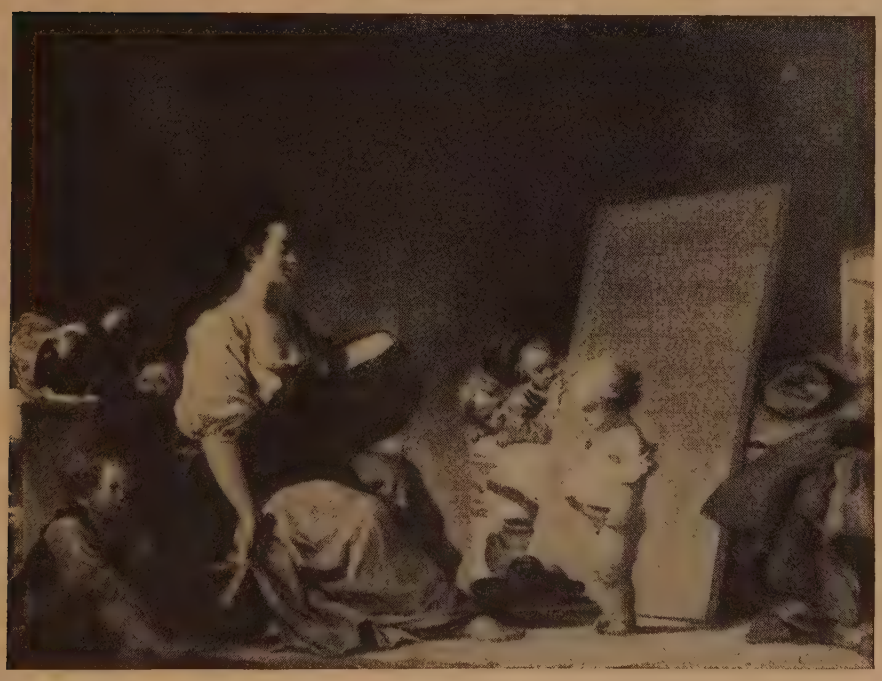


Abb. 196. Fragonard: Die Lehrerin („Dites donc, s'il vous plaît"). Wallace Coll.

Abb. 197. Fragonard: Der Stier. Bisterzeichnung.

das Porträt, sowie das bukolische und kleinbürgerliche Genrebild, weitaus die Hauptrolle. Seine Spätjahre sind sogar fast ausschließlich auf diese letzte Note gestimmt. Da kleidet er seine Pärchen in das strenge Kostüm des späten Louisseize, das kein Décolleté mehr kennt (Abb. 195). Die heiße Brunst des „Verrou" wird zu einer diskret erhaschten Liebkosung gedämpft, bei der die Gefahr der Entdeckung selbst die Sekunde flüchtigsten Genusses noch schmälert. Die Klippe der Sentimentalität wird in dieser Periode nicht immer ganz umschifft („Contrat de mariage", „Heureuse fécondité", „Visite à la nourrice" u.a.), doch haben wir zu bedenken, daß wir mit diesen Werken schon in der Kulturepoche der internationalen Hochblüte der „Empfindsamkeit" (Pamela, Nouvelle Héloise, Werther) angelangt sind und daß diese uns „unwahr" oder „unecht" erscheinenden Gefühlsschwelgereien nicht nach dem abweichenden, gleichfalls subjektiven und immer noch vorwiegend rationalistisch gestimmten Zeitempfinden unserer Tage bewertet werden dürfen. Was die „Sentimentalitäten" des späten Fragonard dennoch prinzipiell von denen eines Greuze unterscheidet, ist die Art, mit der sie vorgetragen, die Akzente, mit denen sie ausgestattet werden. Es ist derselbe Unterschied wie auf erotischem Gebiet zwischen ihm und Boucher. Was bei Greuze mit naiver, offen eingestandener Spekulation auf die außerkünstlerischen literarischen Interessen des Beschauers arrangiert und dreifach unterstrichen wird, schwingt bei Fragonard nur als Oberton mit und erscheint als unvermeidlicher Tribut an die Zeitstimmung. Bei ihm führen überall, auch in diesen Spätlingen, noch die rein künstlerischen Tendenzen das erste Wort.

So gleitet der Blick des Betrachters bei der Szene der Dorfschule (Abb. 196) sehr bald von der in der Charakteristik völlig verfehlten, ihrer kleinen Schar das Frühstücksbrot vorschneidenden Lehrerin (in Wahrheit einer mit allen Reizen Fragonardscher Weiblichkeit ausgestatteten, vor einer imaginären Staffelei sitzenden Muse der Malerei) hinüber zu dem knusprigen blonden Hemdenmatz, dem das „Bitte schön" so schwer fällt (der Tradition nach das Söhnchen des Meisters Alexander, wodurch sich das Datum 1780 ergäbe). Auch hier in den Spätwerken herrscht trotz der fehlenden Raketenbeleuchtung und des perlenden Formenreichtums der früheren Arbeiten die gleiche Meisterschaft der Zeichnung, die mit dem ewig regen Spiel der modellierenden Schatten zugleich Form, Licht und Farbe hervorzuzaubern vermag. Das gleiche gilt von der koloristischen Wandlung. Die ohnehin nicht sehr reiche Farbenskala wird in den Spätwerken noch vereinfacht. Statt der kontrastierenden

Komplementär- und Lokalfarbe wird die Konsonanz der Übergangs- und Zwischentöne aufgesucht. Perlgrau, Mattblau und Braun in allen Schattierungen treten an die Stelle von Rosa, Grün und Goldgelb. So in dem reizenden „Kuß" der Eremitage (Abb. 195), wo der milde Seidenglanz eines mit tausend diskreten hellgrauen Schatten durchsetzten einheitlichen Weiß im Kostüm der Hauptfigur von einem ebenso einheitlichen, von den höchsten Helligkeiten bis in die letzten Tiefen hinein durchmodellierten satten Braun des Interieurs aufgefangen und umkleidet wird, wo ein sanftes Weinrot des Vorhangs und ein minimales Hellblau im letzten Schleifchen des die Stuhllehne streifenden Shawls den milden Gesamtton des Ensembles leise zu heben versuchen (wie im Kunstgewerbe der Zeit das stumpfe Gold der Henkel einer Sèvresvase den milchigen Glanz des Porzellans begleitet und verstärkt).

Abb. 198. Fragonard: Das Himmelbett. Bisterzeichnung (Besançon).

Hier stellt sich die Erinnerung an Watteau und das ein halbes Jahrhundert ältere Firmenschild des Gersaint ein, das Fragonard kaum gekannt hat und neben dessen Reichtum an farbigen Melodien das jüngere Werk freilich nur wie ein bescheidener Nachklang und Produkt einer schon von der Farbenmüdigkeit des späten Louisseize gestreiften Epoche gelten kann. Aber der Weg von dem lebhafteren Kolorismus der Frühwerke zu der gedämpften Farbensprache der späteren, den wir bei dem großen Vorgänger verfolgten, ist auch der Fragonards gewesen, nur daß in seiner Kunst die Farbe überhaupt eine sekundäre Rolle spielt. Es fehlen daher bei ihm auch die großen Wandlungen und die Bedeutung der Einzelwerke als Stationen der koloristischen Entwicklung. Aber in einer Hinsicht ringt Fragonard allerdings mit dem ihm sonst als Gesamtpersönlichkeit überlegenen Watteau um die Palme, das ist in der Zeichnung.

Was beide Meister verbindet, ist die Liebe zur Skizze. Das brennende Verlangen, den flüchtigen Moment, die Sekunde zu fixieren, ist bei dem jüngeren Künstler, dem Kinde einer unvergleichlich differenzierteren und nervöseren Zeit, noch stärker geworden. Gleich fern von der latenten Wärme und Inbrunst der Watteauschen Linie wie von der kühlen Eleganz des Boucher'schen Striches überbietet seine Zeichnung an Kühnheit und Meisterschaft der Improvisation alles, was seit den Tagen Rembrandts, Tiepolos und der japanischen Klassiker gewagt worden war (Abb. 197). Ein Impressionismus genialster Art, der unmittelbar vor den Toren des Linienschematismus der klassizistischen Ära das Äußerste an Negierung aller festen und fixierten Form leistet! In der überreichen Produktion der reifen Jahre erscheinen jetzt die eigenen Frühwerke (Villa d'Este u.a.) als technisch, wenn auch nicht qualitativ, überwundene Stadien. Der Arbeit weniger Sekunden verdanken Meisterwerke wie der „Stier" (Abb. 197) und das „Himmelbett" (Abb. 198) ihre Entstehung. „Ein bißchen Wasser, ein bißchen Bister, ein Griff und — fertig", so kennzeichnen die Goncourts die Schlagfertigkeit des Tausendkünstlers, dem selbst sein eigener Name

Abb. 199. Fragonard: Platanenallee. Bisterzeichnung.

zu lang erscheint und der am liebsten „Frago" signiert. Ob die Bekanntschaft mit den holländischen Klassikern und eine (hypothetische) Reise in deren Heimat zur Erklärung dieses Phänomens notwendig sind, mag bezweifelt werden. Die Werke der eigenen Frühzeit (s. o. S. 144) sind genügende Anhaltspunkte, um diese Entwicklung als naturgemäße Steigerung und Höhepunkt eines ganz autochthonen Könnens zu verstehen. Viel wichtiger ist es, auf den Charakter dieser Skizzen als typisch französische Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts hinzuweisen, die trotz aller Flüchtigkeit und scheinbaren Willkür — im Gegensatz zu den Gepflogenheiten so manches impressionistischen Nachfahren vom Ende des 19. Jahrhunderts — völlig in sich abgerundete Schöpfungen mit geschlossener Bildwirkung repräsentieren. Mit der Bewunderung der rein artistischen Leistung ist der Wert dieser meisterlichen Graphik nicht erschöpft. Mindestens ebenso hoch zu bewerten ist die geistige Kultur, die ihnen als Äußerungen des klassischen Zeitalters der Grazie eignet; am höchsten jedoch die persönliche Kraft der dichterischen Intuition, die wie in unseren beiden Proben aus einer Sammlung leerer Kissen ein verlassenes Paradies zu gestalten, die dem Blick eines über allzu menschliche Aspekte überraschten Wiederkäuers eine fast menschliche Intelligenz zu verleihen weiß oder die in dem täglichen Spaziergang in einer Platanenallee (Abb. 199) zwei so unvereinbare Welten wie das Traumland Corots und die Realität Liebermann'scher Raumperspektiven vorauszuahnen und zu verschmelzen vermag.

Daß vor dieser ganz auf Improvisation und Persönlichkeit gestellten Graphik die reproduzierenden Künstler ratlos standen, ist kein Wunder. Fragonards Illustrationen zu Lafontaine, zum Don Quixote fanden keine Stecher. Auch die raffinierteste Nadel und die virtuoseste Ätzung mußte vor diesen Raketenfeuern aus Strichen und Tupfen versagen. Die Kenntnis der Originale zu verbreiten blieb den mechanischen Reproduktionstechniken des folgenden Jahrhunderts vorbehalten. Erst die kühlere Manier der Spätwerke bot Gelegenheit, den alternden Meister auch einer Generation zu empfehlen, die der Erotik müde, sich dem bürgerlich-sentimentalen Genre zuzuneigen begann (Gemälde: „Der Kontrakt", „Besuch bei der Amme" u. a.).

Das Ende des Jahrhunderts bedeutet auch für Fragonards Kunst den Niedergang. Der Zusammenbruch der alten sinnenfrohen Kultur des Dixhuitième zog auch diesen ihren genialsten Interpreten in den Abgrund. In den Geist der Rousseauzeit konnte der Liebling der Grazien sich so wenig schicken wie in das Pathos und das Spartanertum der Revolutionsepoche. Seine Kunst hatte dem neuen Geschlecht, dem Zeugen einer Weltenwende, nichts mehr zu sagen. Dennoch bewahrte die unbesiegbare Heiterkeit seines Geistes auch noch den Greis vor dem völligen Zusammenbruch. So schwierig seine äußere Lage sich gestaltete, die übrigens die großherzige Pietät des sonst so tyrannischen Imperators David nach Kräften zu mildern suchte; sein unverwüstliches Temperament half dem ewigen Jüngling auch über die schlimmsten Jahre der Sorge, der Entbehrung und des Ver-

gessenwerdens hinweg. Erst jenseits der Schwelle des neuen Jahrhunderts (am 22. August 1806) schloß er die lebensfrohen Augen, in denen sich der Glanz des Sonnenlichts so oft in tausend funkelnden Atomen gespiegelt hatte.

Der Weg des Künstlers von der „Callirhoe" (Abb. 190) zum Petersburger „Kuß" (Abb. 195) ist im kleinen ein Spiegelbild der Entwicklung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Fragonard erlöst das Rokoko von den letzten Fesseln des Akademismus und der Tradition der Linie (Boucher). Seine Mission ist beendet, als abermals der Sieg der Logik über das Temperament, der fertigen Regel über die schöpferische Phantasie sich anzubahnen begann. Fragonards Kunst ist die letzte herbstliche Blüte der europäischen Malkultur, der leuchtende Schlußakkord einer vierhundertjährigen Entwicklung.

Abb. 200. Fragonards Selbstbildnis, Slg. Floquet. Ausschnitt.

2. Kapitel:

Landschaft und Genre

I. Die Landschaft

Die Landschaftsmalerei muß als das Stiefkind der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden. Die anthropozentrische Geistesrichtung der vorangehenden Ära Ludwigs XIV. findet im neuen Jahrhundert ihre Fortsetzung. Der Mensch ist auch hier das Maß aller Dinge. Die Natur wird ihm zur Folie und muß ihm als Echo und zur Steigerung seines Ichgefühls dienen. Das heroische Pathos des 17. Jahrhunderts wird ins Lyrisch-Dekorative umgestimmt. Doch dieser Kontrast ist nur scheinbar ein wesentlicher; im Grunde entspringt der Wandel der gleichen Gesinnung. Die Repräsentation ist das Bindeglied zwischen beiden Extremen. Der Pantheismus des germanischen Landschaftsgefühls, wie er in den holländischen Klassikern seinen höchsten Ausdruck gefunden hat, bleibt beiden Jahrhunderten fremd. Was die französische Vedutenmalerei von den Holländern übernimmt, stammt von den Geistern zweiten Ranges, den Kleinmeistern. Die Großen, Ruisdael an der Spitze, blieben unverstanden, und Rembrandt ist beiden Jahrhunderten ein Mysterium wie Shakespeare. Erst das 19. Jahrhundert bringt die große überraschende Wendung: Frankreich wird die Wiege der modernen Landschaftsmalerei.

Persönlichkeiten von der Größe Poussins und Claudes hat das 18. Jahrhundert nicht aufzuweisen. Die Namen Oudry, Robert, Vernet können nicht in einem Atem mit jenen genannt werden. Der Anfang des Jahrhunderts zehrt vom Erbe des alten. Poussins monumentaler Ernst und herbe Größe wird nicht mehr gewürdigt. Die große Einheit seiner Campagnadichtungen wird in dekorative Einzelheiten zersplittert. Das Pathos des alten Meisters wird zur Rhetorik verwässert. Die römischen Ruinen, die die Landschaftsmaler der Versailler Ära so wenig entbehren können wie die Historienmaler die römischen Rüstungen und Kostüme, werden zur Staffage herabgewürdigt. Von Lebrun und seiner zahl- und namenlosen Gefolgschaft zu historischen Requisiten und Kulissen für die großen Haupt- und Staatsaktionen verwendet, werden die klassischen Monumente schon bei Noël Coypel mit antiquarischer Geschwätzigkeit gehäuft. Was

Abb. 201. Oudry: Die Farm. Louvre.

einst, bei Poussin, tiefinnerstem Zwange einer heroisch gestimmten Natur entsprang, die Wiederbelebung der antiken Ruinenwelt und ihrer monumentalen Größe, wird im Lauf des Jahrhunderts immer mehr zu billiger Stimmungsmache, zum Spielball philologischer Exerzitien. Die auch in Frankreich gewürdigte geistige Großtat Winckelmanns bleibt ohne ebenbürtige künstlerische Nachfolge.

So stehen wir vor der merkwürdigen Tatsache, daß die einzigen bleibenden Werte, die die Landschaftsmalerei des Dixhuitième geschaffen hat, überhaupt nicht von den professionellen Landschaftern geschaffen wurden, sondern von den „Amateuren", den Erotikern. Watteau und Fragonard sind als erste zu nennen, wenn wir in der großen Leere dieses Jahrhunderts nach Inhalten suchen. Es bedarf nur eines Rückblicks auf die Abbildungen 167 u. 199 und einer Erinnerung an unseren Text (S. 117 u. 140), um den Abstand von der gesamten übrigen Produktion zu spüren. Der Hintergrund einer einzigen Fête galante Watteaus oder eine einzige flüchtige Zeichnung Fragonards wiegen ganze Serien flächengroßer Gemälde der offiziellen Vertreter der Landschaft auf.

Auch die drei wichtigsten und in ihrer Zeit erfolgreichsten Landschaftsmaler, die einzigen, die hier genannt werden sollen, treten für uns heute an Interesse zurück, sobald wir ihre Leistungen an dem Maßstab jener wahrhaft schöpferischen Geister messen.

Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist Jean-Baptiste Oudry (1696—1755) zu nennen, der, im wesentlichen Vedutenmaler holländischer Richtung, als Schüler des Porträtisten Largillière (s. u.), von dem genialen Kolorismus seines Lehrers sich im Laufe seiner Entwicklung immer mehr entfernt. Das kalte Weiß seines Lichtes wird schon von den Zeitgenossen getadelt. Er selbst bekennt sich am Ende seiner Laufbahn in seinem technisch höchst interessanten „Discours sur la pratique de la peinture" (1752) als begeisterten Verehrer Berghems, ein sehr charakteristisches Geständnis, denn die leichte Eleganz dieses italienisierenden Holländers war am ehesten geeignet, dem französischen Geschmack die Brücke zum Verständnis der nordischen Malerei zu bauen. Zu den frühesten eigenen Arbeiten dieses „Realisten" gehört die solid gemalte Ansicht des Pont Notre-Dame während einer Feuersbrunst (1718), die jedoch wesentlich historisches Lokalinteresse besitzt und mit Recht ihren Platz im Musée Carnavalet erhalten hat. In den dreißiger Jahren folgt dann eine Serie von Zeichnungen zu den Fabeln des Lafontaine für die sog. „Edition des Fermiers généraux", aus eigenen Studien vor der Natur und Reminiszenzen aus

Abb. 202. C. Vernet: Engelsbrücke in Rom (Louvre). Alinari phot.

den holländischen Kleinmeistern fleißig, aber oft recht bunt zusammengesetzt. In offiziellem Auftrage schafft Oudry sodann die Entwürfe zu der Gobelinserie der „Chasses de Louis XV", jenem zuerst durch Desportes (s. u.) vertretenen Genre von Jagdstücken mit landschaftlichen Hintergründen, in denen seine philologische Gewissenhaftigkeit sich nicht nur zu genauesten Aufnahmen der Schauplätze dieser Amusements seiner fürstlichen Auftraggeber, sondern sogar zu einem auf eigene Kosten angefertigten topographischen Plan des Waldes von Compiègne versteigt. Neben solchen, auch in selbständigen Gemälden dargestellten Jagdszenen, von denen der Louvre einige Proben besitzt, die jedoch zeichnerisch und koloristisch erheblich hinter Desportes zurückstehen, ist das Bild der „Farm" vom Jahre 1750 wohl das einzige, das Oudrys Namen lebendig erhalten hat (Abb. 201). Die Arbeit, die den Stempel der Kompilation an der Stirn trägt (in der Photographie viel zu dunkel geraten), hat fast mehr kulturhistorisches als künstlerisches Interesse. Sie ist bestellte Arbeit nach einem detaillierten Programm des Dauphin, der wie seine Mutter Maria Leszynska Schüler Oudrys war, und beweist im Gegensatz zu der offiziellen, von der Pompadour protegierten Kunst Bouchers, das Vorhandensein einer „vlämischen" Partei am Hof und in der eigenen Familie des Königs. Leider war die Persönlichkeit Oudrys zu schwach, um der von ihm vertretenen Richtung der reinen Vedute eine Gefolgschaft zu werben.

Beschränkt sich Oudrys früh verblaßter Ruhm im wesentlichen auf die Jahre 1730—50, so genießt der zweite der Hauptvertreter der französischen Vedute, Claude-Joseph Vernet (1714—89) noch heute eine gewisse Popularität. Sein im Vergleich zu Oudry überlegenes Können mag hierbei weniger mitwirken als das historisch-stoffliche Interesse seiner Motive und seine große Fruchtbarkeit. (Der Louvre allein besitzt von ihm nicht weniger als 43 Gemälde.) Mit fein nuancierten Schilderungen aus dem Stadtbild des modernen Rom und seiner Umgebung beginnend (Abb. 202), debütiert er nach langjährigem italienischem Aufenthalt 1753 an der Pariser Akademie mit einem „Soleil couchant sur la mer", einem Thema, das er später immer wieder neu variiert. Mondscheinszenen, Feuersbrünste, Schiffbrüche und ähnliche Effektstücke bilden sein ständiges Repertoire, für dessen leicht zugänglichen Stimmungsgehalt das Publikum seines Jahrhunderts nicht minder empfänglich war wie das seiner zahllosen Nachfahren im folgenden neunzehnten. Am populärsten wurde Vernet jedoch durch seine in den Jahren 1753—62 im königlichen Auftrage angefertigte Serie von 15 Ansichten der französischen Häfen (jetzt im Marinemuseum). Auch hier überwiegt bei aller Solidität und Sorgfalt der Mache durchaus das lokale Interesse. Die koloristischen Qualitäten der Frühwerke treten in der weiteren Entwicklung Vernets immer mehr zurück und werden durch ein Virtuosentum ersetzt, das sich u. a. auf ein eigens angefertigtes Taschenalphabet aller von ihm verwendeten Farbtöne stützt. Im Lauf der Jahre ist eine immer stärkere Abwendung seines Interesses an den atmosphärischen Vorgängen zugunsten der figürlichen Staffage bemerkbar, bis schließlich die letzteren das gleiche Maß der Aufmerksamkeit auf sich ziehen wie die Landschaften selbst (so schon in der hier abgebildeten Szene der Baigneusen (Abb. 203, und auch in der Serie der Hafenansichten). Das Ende seiner Laufbahn bringt eine fast fabrikmäßige Herstellung jener schon genannten Lieblingsthemen, denen er seine ersten Erfolge verdankt. So wenig uns Vernets Kunst heute noch etwas zu sagen hat, so wenig darf sie dennoch in ihrer Gesamterscheinung

Abb. 203. C. Vernet. Die Badenden (Louvre).
Alinari phot.

Abb. 204. H. Robert: Pont du Gard (Louvre).
Braun phot.

unterschätzt werden. In einem fast ausschließlich von der Repräsentation und Dekoration beherrschten Zeitalter haben diese zuverlässigen Schilderungen eines tüchtigen Chronisten und geschmackvollen Koloristen immerhin den Wert von Kulturdokumenten, die eine arg vernachlässigte Provinz des künstlerischen Schaffens mit Anstand repräsentieren.

Abb. 205. H. Robert: Römische Ruinen (Louvre). Braun phot.

Wesentlich höher ist das künstlerische Niveau der Landschaften Hubert Roberts (1733—1808), der jedoch an Umfang und Vielseitigkeit seiner Produktion hinter Vernet zurücktritt. Roberts Phantasie bewegt sich fast ausschließlich auf römischem Boden. Er ist der Hauptvertreter der im 17. Jahrhundert von dem älteren Patel, im 18. von dem Italiener Panini und seinem eigenen Landsmann P. A. de Machy gepflegten Architektur-Idylle, die in der Interpretation der antiken Ruinenstätten sich gleich weit von dem monumentalen Ernst Poussins wie von der üblichen topographischen und Kulissenschablone entfernt. Robert ist ein originaler Kopf und geistreicher Erfinder, der in der persönlichen Nähe und künstlerischen Gefolgschaft Fragonards die antike Welt nicht mit der Brille des Historikers, sondern mit den Augen des Poeten und Malers betrachtet. Ohne die Genialität seines Vorbildes zu erreichen, wirkt er durch den Esprit seiner Auffassung und durch sein lockeres, flüssiges Kolorit stets neu und lebendig. Neben sein ältestes Vorbild, Panini (1695—1768), den er selbst nach der Natur als seinen Hauptlehrer bezeichnete und von dem er nicht weniger als dreißig Originale besaß, und neben die Kupferstiche des Piranesi tritt, weit entscheidender für seine Entwicklung, die Freundschaft mit Fragonard. Mit diesem wahlverwandten Geist verlebt er jene glückliche Zeiten in Tivoli, in Neapel, deren wir schon gedachten und deren Früchte in den großen Stichwerken des Abbé de St.-Non niedergelegt sind (s. S. 143). Von Roberts Kunst geben die hier beigegebenen (in den Schatten viel zu schwer geratenen) Photographien eine annähernde Vorstellung (Abb. 204/5). Seine Überlegenheit Vernet gegenüber wird deutlich, wenn man die Abb. 204 mit dem ähnlichen Motiv in Abb. 202 vergleicht.

Wie die architektonische Wucht eines solchen Motivs, das schon als Vorwurf an sich den durchschnittlichen Vedutenmalern viel zu uninteressant erschienen wäre, von einem echten Malerauge gebändigt und koloristisch umgedeutet wird, geht weit über die Grenzen der Vernet'schen Kunst hinaus. Nicht minder bewunderungswürdig erscheint das geniale Schalten mit den altehrwürdigen Denkmälern Roms in Abb. 205. Wieviel archäologisches Stirnrunzeln mag diese Kombination dreier Monumente der ewigen Stadt bei den offiziellen Hütern der klassischen Antike erregt haben. Was in Paninis ähnlichen Versuchen noch mit so schwerfälliger Pedanterie vorgetragen wurde (vgl. etwa Berlin. Gem. Gal. Nr. 454), erscheint hier als Spiel überlegenen Humors. Wie die so feierlich gewahrte Silhouette des alten Imperators ihn nicht davor schützt, daß seine leere, nicht sichtbare linke Hand von einer weniger historisch als praktisch denkenden Nachkommenschaft später Jahrhunderte als willkommener „Anknüpfungspunkt" für eine Wäscheleine gemißbraucht wird, ist ein köstliches, eines Fragonard würdiges Motiv. Schließlich führt diese eine Szene tiefer ins Herz der damals noch nicht an die Archäologen ausgelieferten Vor-Goetheschen Forumswelt als alle gelehrten Beschreibungen der offiziellen Ciceroni jener Tage. Mit echt französischem Esprit und überlegener Grazie ist hier ein Gedanke künstlerisch formuliert worden, den deutscher Ernst in dem gleichzeitigen, noch ganz unklassizistischen „Wanderer" Goethes in unendlich tieferer Weise verklärt hat:

„Und du flickst zwischen der Vergangenheit erhabne Trümmer
Für deine Bedürfniss' eine Hütte, o Mensch, genießest über Gräbern!" —

Die französische Landschaftsmalerei hat außer diesen drei eben genannten keinen Namen zu verzeichnen, der stärkere Bedeutung in der eigenen Zeit oder gar über sie hinaus erlangt hätte. Die ganz im Verborgenen blühenden ersten Versuche einer heimatlichen, von höheren koloristischen Qualitäten erfüllten Landschaftsschilderung der näheren Umgebung von Paris, wie sie sich namentlich in den Aquarellen des älteren Moreau (Louis-Gabriel, 1740—1806) ankündigt, können hier, wo wir uns auf die historisch wirkenden Kräfte beschränken müssen, nicht näher gewürdigt werden. Wer sich für das Thema interessiert, findet alles Wissenswerte in dem vorzüglichen Aufsatz P. Dorbec's: „Les premiers peintres du paysage parisien" (Gaz. d. b. a. 1908[II]).

II. Das Genre

Auch die Genremalerei hat im Frankreich des 18. Jahrhunderts keine eigentliche Blüte erlebt. Zwar ist die Produktion auf diesem Gebiet eine unendlich reichere als auf dem der Landschaft, aber es fehlen auch hier, mit dem Holland des vorhergehenden Jahrhunderts verglichen, die großen Namen. Das Beste ist überhaupt nicht im gemalten Bilde, sondern in der Graphik geleistet worden. Gillot, von dem schon die Rede war (s. o. S. 129), ist als Fortsetzer Callots und als Interpret der Theaterwelt fast kulturhistorisch interessanter denn als Künstler; seinen Nachruhm verdankt er heute mehr der Rolle, die er im Leben Watteaus gespielt hat, als seinen eigenen Werken. Watteau selbst aber kann, von einigen Frühwerken abgesehen, nicht als Genremaler im engeren Sinne gelten. Wohl aber seine beiden bedeutendsten Nachfolger und Nachahmer, Lancret und Pater. Zu ihrer Zeit ist die Welt Watteaus, die von ihm nur im Traum gesehene und gestaltete phantastische „Fête galante", reale Wirklichkeit und Gegenwart geworden. Zehn Jahre nach Watteaus Tode wird das Kostüm seiner Liebespärchen die allgemeine Mode. Die Schüler werden, im vollsten Gegensatz zu ihrem Meister, Genremaler, Chronisten und Schilderer ihrer eigenen Umgebung.

Nicolas Lancret (1690—1743), zuerst Schüler Gillots wie Watteau, erscheint, mit letzterem verglichen, wie ein eleganter Prosaiker neben einem geborenen Poeten. Er rationalisiert die Gebilde seines großen Vorgängers und sucht, was ihm selbst an Genie fehlt, durch Korrektheit zu ersetzen (Abb. 206). Ein liebenswürdiges, aber kühles Talent, übernimmt er in emsiger Produktion skrupellos die Watteau'schen Motive und verpflanzt die im fremden Garten gewachsenen Blumen in sein eigenes Treibhaus. Alles Spontane der Watteau'schen Gedanken, alles Sprossende und Knospende, wird bei Lancret durch Reflexion und Arrangement ersetzt. Seine Gebilde erscheinen wie auf Draht gezogen und sind in Komposition wie in jedem Einzelmotiv durch tausend Grade entfernt von der bestrickenden Rhythmik seiner Vorbilder. Neben einem Watteau nimmt sich ein Lancret wie ein

Gaddi neben einem Giotto oder ein Dou neben einem Rembrandt aus. Neben der quellenden Anmut der Vorbilder wirken seine Pärchen trotz der Eleganz ihrer Kostüme und der Sauberkeit der Technik wie Puppen mit Porzellanköpfen. Lancret steht Boucher geistig wesentlich näher als Watteau, und seine Arbeiten sind heute fast mehr als Zeitdokumente denn als Kunstwerke zu bewerten. Er schildert die Menschen der Zwischenperiode von Régence und Louisquinze und liefert dem Kultur- und Kostümhistoriker gleich wertvolle Aufschlüsse über die äußere Physiognomie der Gesellschaft seiner Tage wie Boucher über die des vollerblühten Rokoko. Auch als Kolorist kann Lancret keinen Anspruch auf höhere Einschätzung und eingehendere Würdigung erheben. R. Dohme, der den in den Berliner Schlössern mit nicht weniger als 26 Werken vertretenen Künstler zuerst eingehend charakterisiert hat, schildert gelegentlich der Berliner Ausstellung des Jahres 1883 die Entwicklung seines Kolorits von der ins Blaugrünliche spielenden Buntheit der Frühwerke zu einem in Anlehnung an Watteau versuchten harmonischen Goldton der mittleren Epoche bis zu der schweren, kreidigen Manier mit den schwärzlichen Schatten in den Spätwerken (Jahrb. d. Preuß. Kstslg. Bd. 4).

Abb. 206. Lancret: Die Vogelsteller (Eremitage).

Auch über den zweiten Hauptnachahmer Watteaus, I. B. J. Pater (1695—1736), muß das Urteil der Nachwelt wesentlich kritischer ausfallen als das der eigenen Zeitgenossen. Seine Arbeiten, die man im 18. Jahrhundert wie die Lancrets in einem Atem mit denen Watteaus zu nennen und zu bewerten pflegte, können heute nur noch als Surrogate gelten. Obgleich Pater, der engere Landsmann Watteaus (er ist gleich ihm in Valenciennes geboren), als einziger sich rühmen durfte, den persönlichen Unterricht des Meisters genossen zu haben, ist bei ihm von diesem Erbe wenig genug zu spüren. Von Jugend auf durch eine krankhaft gesteigerte Angst um die eigene materielle Existenz zu einer überstürzten Produktion sich zwingend, hat Pater diesen Verrat an dem eigenen Talent durch einen frühen Tod gebüßt. Im Grunde wesentlich begabter als der pedantisch glatte Lancret weiß er die Flüchtigkeiten seiner Mache unter einem angenehm weichen Kolorit zu verbergen, das an die beiden Dresdener Spätbilder Watteaus (s. o.) anknüpft. Jedoch ein bloßer Vergleich unserer Abb. 207 mit 172 zeigt, in welchem Abstand auch dieser Jünger hinter seinem Meister rangiert. Wie ist das bei Watteau mit so unnachahmlichem Zauber ausgestattete Motiv des einsamen „Indifférent" hier vergröbert und wie alle übrigen Motive ins plump Banale verzerrt worden! Das täppische Gebaren dieser Pseudokavaliere geht in manchen Bildern, so in den „Komödianten" des Louvre u. a. ins unverhohlen Zotige über. Pater bewegt sich im Gegensatz zu Lancret mit Vorliebe in den niederen Schichten der Gesellschaft. Sein vlämisches Temperament mag hier entscheidend mitgesprochen haben. Zieht jener seine Typen gern in die Länge, um ihnen eine künstliche Noblesse zu verleihen, so gerät dieser fast stets in eine triviale Breite und Schwerfälligkeit. Auch seine Kompositionen entbehren im Ganzen wie in jedem einzelnen Motiv jeder höheren Rhythmik; sie zerfallen wie die Lancrets schon nach der ersten flüchtigen Betrachtung in ihre Bestandteile. (Man beachte etwa auf der Szene der „Badenden" im Neuen Palais das unsagbar harte Zusammenstoßen der Diagonalen in der mit der Grazie eines Frosches aus dem Wasser kriechenden weiblichen Figur des Vordergrundes.) Über die Entwicklung und „proteusartige Ungleichheit" des Pater'schen Kolorits, das sich im allgemeinen durch eine größere Weichheit und Tieftonigkeit, sowie durch einen lockeren und zeitweise

Abb. 207. Pater: Ländliches Fest (Buckingh. Pal.).
Hanfstängl phot.

pastoseren Vortrag von der hellen, glatten und vertriebenen Manier Lancrets unterscheidet, mag der soeben, bei Lancret, zitierte Aufsatz R. Dohmes eingesehen werden.

Als dritter Vertreter des galanten Genres im Anfang des Jahrhunderts ist Jean-François Detroy (1679—1752) zu nennen, der jedoch dieses Gebiet nur vorübergehend als Intermezzo seiner wesentlich der großen Historie gewidmeten Tätigkeit pflegt. Seinen Bildern (in Potsdam, Petersburg) ist bei aller unverhüllten Frivolität eine gewisse Schwerfälligkeit eigen. Erscheint er in seinen Themen als Gesinnungsgenosse und Vorgänger Bouchers, dem er übrigens auch in der Eleganz seiner äußeren Lebensführung ähnelt, so steht er doch in rein formaler Hinsicht noch stark im Bann der alten Zeit. Der Pomp des Louisquatorze ist noch nicht ganz überwunden, und die Gewohnheit des Historienmalers, im großen Format zu arbeiten, wirkt gleichfalls belastend auf die Pikanterie der Vorgänge. Die Verve, mit der Boucher solche Stoffe meistert, fehlt ihm noch völlig. Auch das Kolorit ist bei aller Sorgfalt der Ausführung meist hart und von oft emailartiger Glätte. (Abbildungen in Gaz. d. b. a. 1899; Burl. Magaz. 1916, mit unhaltbaren Attributionen, sowie im großen Katalog der Berliner Akademie-Ausstellung 1910.)

Dieser Gruppe der galanten Erotiker gegenüber steht als vereinzelte aber überragende Persönlichkeit der Tier- und Stillebenmaler François Desportes (1661—1743), der mit der Hauptmasse seiner Produktion zwar noch der Epoche von Versailles angehört, aber als Naturalist und Kolorist auch für das 18. Jahrhundert von wesentlicher Bedeutung ist. Durch seinen Lehrer, der noch persönlicher Schüler des Frans Snyders ist, knüpft seine Produktion an die der großen vlämischen Klassiker seines Stoffgebiets an. Auf dem Lande erzogen, in engerem Zusammenleben mit der Natur aufwachsend, wird er als hervorragender Kenner des Hundes sehr bald dem Beherrscher von Versailles selbst ein unentbehrlicher Chronist seiner Jagdfeste und Porträtist seiner Meute. Biologie und Psychologie seiner Modelle finden in ihm einen ebenso gewissenhaften wie temperamentvollen Interpreten. Gegenüber der Nüchternheit und Pedanterie Oudrys, den wir schon als Landschafter kennen lernten, und der sich gelegentlich gleichfalls auf das Gebiet der Tierdarstellung begab, zeichnen sich die Vierfüßer des Desportes durch ihre überlegene Lebendigkeit in der Gruppierung und Erfassung des typischen Moments der Einzelmotive aus. Auch als Kolorist beschreitet Desportes eigene Wege und stellt sich mit seiner warmen und harmonischen, gern in tiefen Valeurs sich bewegenden Palette in die Reihe der antiklassizistischen Begründer eines neuen Kolorismus, die wie Largillière und Delafosse die Ära Watteaus inaugurieren (s. o.). Ein starkes deko-

ratives Können, das auch in dem hier abgebildeten Selbstporträt von 1699 (Abb. 208) zur Erscheinung kommt, macht Desportes zu einem charakteristischen Vertreter der Übergangsepoche der Régence, die zwischen dem Pomp der alten Ära und der Ungebundenheit des Louisquinze die glückliche Mitte hält. Auch seine übrigen Porträtschöpfungen wie seine zahlreichen Stilleben (Blumen- und Fruchtstücke), in denen er als Vorgänger Chardins erscheint, machen ihn zur weitaus interessantesten Persönlichkeit aus dem Anfang des Jahrhunderts neben Watteau und Largillière. Bis in sein 82. Lebensjahr produktiv und rüstig, als „Nestor der Malerei" gefeiert, starb dieser späteste Nachfahre der Versailler Ära erst im Jahre 1743 (22 Jahre nach Watteau).

Abb. 208. Desportes: Selbstbildnis (Louvre). Alinari phot.

III. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699—1779)

Alles soeben über das negative Verhältnis des französischen 18. Jahrhunderts zur Natur Gesagte fällt in sich zusammen, sobald der Name Chardin ertönt. Abermals bewährt sich das Gesetz, daß das Genie die Schranken der Zeit und der Nationalität sprengt. In ihrer Isoliertheit in der eigenen Epoche, in der Freiheit von den Fesseln historischer Bedingtheit liegen die Garantieen für die Ewigkeitswirkung der Chardinschen Kunst beschlossen. Alles zeitlich Begrenzte, alles was den „Stil" seiner Epoche verrät, ist bei ihm von tertiärer Bedeutung, Tribut an seine Sterblichkeit, nicht Teil seines Wesens.

Was von Watteau und von Fragonard galt, gilt auch von Chardin, dem dritten der drei Unsterblichen, die die Geschichte der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts nennt. Neben diesen drei Namen versinkt die ganze Schar der übrigen zu historischen Größen. Auch sein Erscheinen in der ersten Hälfte des Dixhuitième ist wie das Watteaus ein Wunder, ein Phänomen, das aller „wissenschaftlichen" Deutungen aus dem historischen „Milieu" spottet. Auch Chardins Kunst kann in ihrer Wesenheit nur begriffen werden aus der Persönlichkeit ihres Schöpfers und ihrem Gegensatz zur eigenen Umgebung. Inmitten einer Periode, der die dekorativen Außenwerte des Daseins, die Eleganz und Grazie der Form, höchstes Ziel und Lebensinhalt bedeuten, ein volles Menschenalter vor Rousseau, ragt die einsame Gestalt des größten Naturalisten und Wahrheitsapostels empor, den die Geschichte der europäischen Malerei vor der Epoche von Barbizon und Batignolles kennt.

Chardin ist der unmittelbare Zeitgenosse Bouchers. Vier Jahre vor letzterem geboren, greift er mit seinem Geburtsdatum 1699 noch in das alte Jahrhundert zurück. Sein berühmtestes Genrebild, das Tischgebet im Louvre (Abb. 210) ist in dem gleichen Jahre 1739 entstanden

Abb. 209. Boucher: Das Frühstück (Louvre). Alinari phot.

wie Bouchers Déjeuner (Abb. 209). Die Konfrontation der beiden Werke enthüllt mit einem Schlage den Wesensabstand der beiden Meister und die Kluft der Weltanschauungen, die sie trennt. Wahrheit und Schein, Leben und Mode, Natur und Salon vollführen hier in aller Stille denselben Kampf wie anderthalb Jahrhunderte später unter dem Schlachtenlärm der Literatur und Presse. Wer das Hauptverdienst an dieser Stille trug, mag unentschieden bleiben, ob der geistige Gehalt des neuen Werkes selbst, der sanfte Ton, in dem die neue Lehre vorgetragen wurde oder die zeitlebens gewahrte stille Verborgenheit der äußeren Existenz des Meisters. Im Grunde war die Tat Chardins nicht minder revolutionär wie die jener späten Nachfahren, und nur, daß sie sich auf dem neutralen Gebiet des Genres und Stillebens, nicht auf dem offiziellen der Landschaft oder gar der Historie und des Porträts vollzog, verschleierte vor den Augen der Zeitgenossen ihre epochale Bedeutung.

Diese Stille, diese Einfachheit, diese Unbestechlichkeit der Gesinnung sind die geistig-seelischen Fundamente, auf denen sich die künstlerischen Werte der Chardinschen Kunst aufbauen — alles Qualitäten, die wir dem typischen Franzosen, insbesondere dem des 18. Jahrhunderts, abzusprechen berechtigt sind. Chardins Werk ist nur im Akzessorischen französisch, in allem Wesentlichen urpersönlich und international, daher voller Ewigkeitswerte. Den „Geist der Zeit" repräsentiert nicht seine, sondern Bouchers Gesellschaftsszene. Elegant arrangiert, pointiert, bis in die letzten Fasern hinein voll momentaner Erregung, bildet die Boucher'sche Gruppe den diametralen Gegensatz zu der stillen Szene Chardins. Bouchers Arbeit ist echtestes Rokoko. Schon in der Komposition zeigt es die typischen Merkmale des voll entwickelten Louisquinze, jene Tendenz zur Kurve, deren geschlossener Ablauf (über den ausgetreckten Arm des Dieners in den Kopf der weiblichen Hauptfigur, von dort in das auslaufende Gewand herab über die Silhouette der zweiten Dame zum Ausgangspunkt wieder aufsteigend) uns dieses Bild schon in unserer stilgeschichtlichen Einleitung (S. 7) als besonders charakteristisches Beispiel des Rokokostiles in der Malerei erscheinen ließ. Chardins gleichzeitiges Werk weist von all diesen Merkmalen nichts auf, ein Beweis mehr für seine Bedeutung. Hier klingt der Zeitstil nur ganz leise, als kaum hörbarer Oberton in der leisen Rundung der Gruppe, mit. Das Hauptmotiv selbst ist völlig neu, völlig original, völlig unzeitgemäß: das Gegenteil alles Rokoko. Die Szene ist erlebt, nicht arrangiert. Der Vorgang wird belauscht, nicht fixiert. Chardins Szene

Abb. 210. Chardin: Das Tischgebet (Louvre).

fordert in weit intensiverem Maße zur Versenkung auf und verliert im Lauf der Betrachtung alle zeitliche Bedingtheit. Nicht das Milieu der dreißiger Jahre des Dixhuitième steht vor uns wie bei Boucher, sondern die Bürgersfrau mit ihren Kindern und das Tischgebet. Die seelische Bindung, der Blick von Mutter zu Kind und von Schwester zu Schwester ist durch Welten getrennt von dem konventionell-modischen, äußerlich dekorativen Zusammenschluß der Augen und Köpfe bei Boucher. Aus dieser Differenz der psychischen Organisation quellen dann auch die weiteren rein künstlerischen Gegensätze der beiden Werke: das flimmernd Bewegte der Gesamtoberfläche bei Boucher gegenüber der ruhigen Klarheit bei Chardin, das nervöse Tempo der Boucher'schen Gesten, die keine Sekunde in ihrer Lage verharren können und mögen, gegenüber der Gelassenheit und dem naturgemäßen Ablauf der Chardinschen Motive; das pointiert Prikkelnde der Strichführung und Einzelmodellierung bei Boucher gegenüber der fast plastisch zu nennenden Einfachheit und Konzentration der Chardinschen Formen. Bei längerer Betrachtung scheinen letztere sich nach den Gesetzen ihrer eigenen Materialität vor den Augen des Beschauers zu entwickeln, durch ihre eigene Körperlichkeit den Raum selbst erst zu modellieren und zu immer intensiverem Eindringen in die Tiefe ihres Organismus aufzufordern. So auch Licht und Farbe. Bei Boucher der momentane Effekt eines Lichtkegels, der durch halb verhängte Fenster bricht, ein virtuoses Spiel der sich gegenseitig steigernden Reflexe, dem jedoch alle Geheimnisse des Helldunkels fehlen, eine lebhafte Buntheit flüchtig aufgehefteter Nuancen ohne tiefere Verbindung mit dem formalen Gerüst und ohne höhere koloristische Einheit; bei Chardin ein mildes einheitliches Licht ohne alle Überraschungen, ein ruhiges Weben der Alltags-Atmosphäre, in der Formen und Farben ihr stilles Eigenleben führen; dem sanften An- und Abschwellen der Formen entsprechend ein Kolorit, das aus der Tiefe an die Oberfläche dringt, das den Körpern nicht anhaftet wie ein flüchtiger Anstrich, sondern organisch unlösbar mit der Materie verwachsen ist; eine Nuancenskala, die alle Koloraturen verschmäht und mit reinen unvermischten Naturklängen Wirkungen von weit größerer Intensität und Dauer erzielt als alle Brillanz und Virtuosität der Boucher'schen Effekte. Das verwaschene Blau einer jahrzehntealten Schürze, das halbverblaßte Rot- und Graubraun der Bespannung zweier alter Lehnstühle, ein mildes Braungelb im Hauskleid der Mutter, von kleineren Komplexen ein blasses Rosa im Häubchen und dem nur mit dem Rande sichtbaren Unterröckchen des kleinen Mädchens im Vordergrund, endlich das Kupferbraun des Kessels sind die einzigen definierbaren Nuancen. Alles Übrige, d. h. vier Fünftel der ganzen Bildoberfläche werden durch das jeder Analyse sich entziehende Zusammenspiel gelbgrauer und brauner Töne des Hintergrundes und des Fußbodens mit dem überreich verteilten Weiß angefüllt. Dieses Weiß, das in dem Tischtuch, dem Röckchen des ersten, dem Häubchen des zweiten Kindes, sowie in dem Kragen, den Ärmelaufschlägen und der Kopfbedeckung der

Mutter wiederkehrt, in seiner Verschwendung eine unüberwindliche Klippe für jedes geringere Können, ist hier zum koloristischen Höhepunkt der ganzen Leistung geworden, soweit in einem Chardin überhaupt von Wichtigerem und Unwichtigerem, von Betontem und Unbetontem gesprochen werden darf. Dieses Weiß, d. h. die Negierung aller Farbe, ist in Wirklichkeit die Seele des ganzen Bildes als koloristisches Kunstwerk. In seinem milden Licht sammeln sich alle schon an und für sich so stillen Nuancen der Umgebung. In die Falten dieses Tischtuches scheint das Hellbraun des Vordergrundes wie das Graublau der Schürze und das Braungelb des Rockes der Hauptfigur, ja selbst einige Atome des Inkarnats der menschlichen Figuren eingewoben zu sein. Ein geheimnisvolles Leben pulsiert unter der unscheinbaren Oberfläche dieses alten, durch jahrzehntelangen Gebrauch alles Glanzes beraubten, wenn auch noch immer tadellos sauberen Wäschestücks. Man meint, wenn man das Mikroskop ansetzte, müßte man in diesem Weiß hunderttausende kleinster Partikelchen aller überhaupt existierenden Farbtöne der Malerpalette entdecken, wie unter dem nur scheinbar glatten Spiegel eines Waldteichs sich tausendfaches Leben regt. —

Die soeben nachgewiesene Gegensätzlichkeit der Kunst Bouchers und Chardins trotz gelegentlicher Berührung der Stoffgebiete kann schon an der Konfrontation zweier Handzeichnungen erkannt werden (Abb. 211 u. 212). Wort für Wort unseres Textes läßt sich angesichts der beiden kleinen Skizzen wiederholen und setzt den Leser instand, von selbst einen Irrtum der Fachliteratur zu korrigieren. Die in der großen Publikation der Albertina-Handzeichnungen (Nr. 131) auf Grund einer falschen Signatur auf Chardin getaufte Studie (Abb. 212) gehört selbstverständlich Boucher an; sie trägt so deutlich die Spuren seines Temperaments und Linienstils gegenüber der Plastik und Ruhe der anderen echten Zeichnung (Abb. 211), daß es eines Hinweises auf das von uns soeben besprochene „Frühstück" (Abb. 209) gar nicht bedarf, zu dessen Hauptfigur die Studie die vorbereitende Skizze bildet. Auch die in dem gleichen Corpus veröffentlichte Studie einer lesenden Frau mit einem Kinde (Nr. 790) gehört nicht Chardin, sondern dem Boucher-Schüler I. B. Huet an. Beide Irrtümer sind dann in die französische Fachliteratur über Chardin übergegangen (so in Dayot's Katalog der Pariser Ausstellung von 1907, Abb. 60 u. 61, und in die große Monographie desselben Verfassers 1908).

Chardins Kunst hat keine Ahnen. Ein Wunder wie jedes einzelne Werk ist das historische Phänomen als solches. Weder in der Kunst der eigenen Heimat Frankreich, noch in dem klassischen Lande der Genre- und Stillebenmalerei, den Niederlanden, finden sich, vom äußerlich Stofflichen abgesehen, irgend welche Berührungspunkte. Die Fäden, die selbst ein so autochthones Genie wie Watteau mit seiner vlämischen Heimat verbanden, fehlen bei Chardin völlig. Und auch zu den Antiklassizisten und Bahnbrechern eines neuen Kolorismus, deren Wirken noch in seine eigenen Jugendjahre fällt, zu Largillière, Desportes, vor allem zu Watteau selbst, bestehen keine Beziehungen. Rubens und die Venezianer, die geistigen Ahnen jener Meister, liegen seiner Weltanschauung völlig fern. Chardin steht, von Anbeginn seiner Produktion an, ganz auf eigenen Füßen und ist vielleicht der einzige Künstler der gesamten Weltgeschichte, der nie ein Vorbild, nie einen Lehrer gehabt hat. Seine Vaterstadt Paris hat er wahrscheinlich nie verlassen, und auch der nahe Umgang mit seinen Fachgenossen, später sogar die offizielle tägliche Berührung mit der reichen zeitgenössischen Produktion (als Schatzmeister und Hängekommissar der Akademie) hat ihn nie auch nur einen Schritt von selbsterwählten und selbstgebahnten Wegen abzubringen vermocht.

Chardin ist völlig Autodidakt. Daß er, der Sohn eines Kunsttischlers, die ersten Handgriffe seiner Kunst bei dem Historienmaler Cazes erlernt und daß sein zweiter Lehrer Noël-Nicolas Coypel (s. u.) ihm einmal eine Flinte in einem Jagdporträt zu malen gab, daß er mit einem (längst verlorenen) Firmenschild für einen Friseur seinen ersten öffentlichen Erfolg erzielt (in denselben Jahren, da Watteau sein Lebenswerk mit einem ähnlichen Thema beschloß): all diese Notizen der zeitgenössischen Quellen können uns nicht den geringsten Aufschluß über die Ursprünge der Chardinschen Kunst geben. Wir müssen uns mit dem wichtigsten dieser äußeren Daten, der Tatsache begnügen, daß der völlig unbekannte Neuling bei einer kleinen, von ihm selbst arrangierten Ausstellung seiner ersten Bilder, den Früchten einer siebenjährigen Arbeit (1728),

Abb. 211. Chardin: Lesende Frau, Studie. (Stockholm.)

Abb. 212. Boucher: Rötelstudie. Aus dem Albertina-Werk.

von Largillière entdeckt wird und daß noch in demselben Jahre seine Aufnahme in die Akademie erfolgt. Das Hauptstück dieser Sammlung, der noch heute im Louvre aufbewahrte große „Rochen" (Abb. 213), zeigt, wie der jugendliche Anfänger bereits mit vollen Segeln auf das Hauptziel seiner späteren Lebensarbeit, das Stilleben, zusteuert.

Noch sind die zu hoch gegriffenen Maaße (1,40 × 1,15) und der allzu reich bemessene, noch leicht arrangierte Apparat Zeugen der Anfängerschaft. Dennoch in allem Wesentlichen offenbart sich bereits der kühne Neuerer und künftige Schöpfer der klassischen Stilleben des Louvre (Abb. 217—219). Alles was sich in jenen Meisterschöpfungen dann in gereifter und konzentriertester Form repräsentiert, ist hier in dem Jugendwerk bereits vorgebildet. Die unbestechliche Sachlichkeit der Auffassung, die allem Interessanten, Effektvollen, Pointierten instinktiv aus dem Wege geht, dementsprechend die Breite der Pinselführung, die mit Vorliebe große ruhige Flächen ohne Überschneidungen aufsucht, die nicht in stofflicher Virtuosität und pikanten Reflexen schwelgt, sondern in einer fast naturwissenschaftlich objektiven Deutung der Gegenstände ihr Ziel sieht, die kein Hohes und kein Geringes in der Welt der Erscheinungen kennt, sondern die in allem Lebendigen und in allem Toten Geheimnisse ahnt, denen menschlicher Geist und menschliche Kunst nur nachstammelnd sich nähern können. Noch entbehrt in diesem Frühwerk des „Rochens" die Farbe der Tiefe, Prägnanz und überzeugenden Einheit der späteren Meisterwerke, noch ist die Gesamthaltung etwas stumpf und unausgeglichen, dennoch ist der Wurf als solcher, vor allem die Bewältigung der großen Fläche des Hauptmotivs, das dem Bild seinen Namen gegeben, ein völliges Novum in der Geschichte der Malerei aller Zeiten, eine Tat, deren Kühnheit sich nur mit dem (künstlerisch völlig anders gearteten) Phänomen des „Geschlachteten Ochsen" des Rembrandt vergleichen läßt.

Die auf diese epochale Leistung folgenden Jahrzehnte zeitigen überraschenderweise keine

Abb. 213. Chardin: Der Rochen (Louvre). Giraudon phot.

neuen Taten des jungen Meisters auf dem Gebiet des Stillebens. Chardin wendet sich vielmehr jenen anderen Themen zu, die wie das schon von uns besprochene „Tischgebet" den zweiten Haupttitel seines Ruhmes bilden, den Darstellungen aus der bürgerlichen Kleinwelt. Hiermit wird er innerhalb der französischen Kunstgeschichte zum Fortsetzer jener schon im vorhergehenden Jahrhundert von den Brüdern Le Nain (in der Graphik von Abraham Bosse u. a.) gepflegten Genrekunst, die im Gegensatz zu den Stoffkreisen der offiziellen Produktion auf enger begrenztem Gebiet den sonst verpönten Naturalismus pflegt.

Das früheste (datierte und signierte) Stück, die „Briefsieglerin" im Potsdamer Neuen Palais (1733, Abb. 214), zeigt noch im Thema, dem gesellschaftlichen Milieu der Darstellung, wenn auch nicht in der Behandlung, Zusammenhänge mit der offiziösen Kunst der unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart. Dennoch fehlt schon hier alles literarisch Pikante, vor allem alles „Amoureuse", das bei Themen dieser Art in der zeitgenössischen Produktion (Detroy, Boucher u. a.) niemals ausblieb. Es war eine gründliche Verkennung des wahren Wesens der Chardinschen Kunst, wenn man dem gleichzeitigen Stich nach diesem Werk eine jener kindischen Reimereien beigab, in denen der mit völlig sachlicher Ruhe vorgetragene Vorgang ins Erotische umgedeutet wurde („Hâte-toi donc, Frontain, vois ta jeune maîtresse, Sa tendre impatience éclate dans ses yeux" (!) usw.). Dennoch, keine einzige der Chardin-Monographien kleinsten und größten Kalibers läßt sich die gedankenlose Wiederholung dieser Verballhornung entgehen, die weit ärger ist als all die in denselben Jahren an den Werken Watteaus verübten relativ harmlosen Spielereien der berufsmäßigen Versifexe. Selbst die Goncourts sind hier die Opfer ihres französischen Temperaments geworden, das nun einmal mit dem unwiderstehlichem Zwang des Naturgesetzes um das Erotische kreist: „Cette femme qui n'est que volupté" — das paßt auf sämtliche gemalten und gemeißelten Frauen des 18. Jahrhunderts, nur nicht auf diese „Briefsieglerin", deren Kopfneigung nicht „Wollust", sondern angeborene, typisch französische Geste ist, die nicht um eine Nuance anders lauten würde, wenn der Brief eine geschäftliche Mitteilung an den Vormund der jungen Dame enthielte. Hier gilt es mit allem Nachdruck zu betonen, wie Chardin inmitten der Hochblüte der erotischen Produktion des „galanten" Jahrhunderts schon in diesem frühesten Genre-

bild seinem Thema mit voller Objektivität gegenübersteht und mit dem unbeirrbaren Instinkt des autochthonen Genies alle Kunst einzig im Künstlerischen, in der Behandlung, sucht. — Was das Kolorit anbelangt, so steht es noch nicht auf der Höhe der reifen Zeit. Noch herrscht eine gewisse Schwere, und das Arbeiten mit Kontrasten (grünweiß gestreiftes Kleid der Dame gegen dunkles Blau und Graugrün mit schwarzem Kragen im Kostüm des Dieners, dunkles Rot der Tischdecke) steht im Gegensatz zu der völligen Gleichwertigkeit aller Töne in den späteren Werken. Doch hebt bereits die Konsonanz und Einheitlichkeit, das Vermeiden aller starken Akzente, sowie die ruhige Abgeklärtheit der Gesamthaltung das Werk aus der Reihe der farbenfreudigen, in der Fülle der Gegensätze schwelgenden zeitgenössischen Arbeiten (Largillière, Watteau). Auch mit seinem, für Chardin ungewöhnlichen, Format der halblebensgroßen Figuren steht das Werk völlig isoliert in seiner historischen Umgebung. Fast möchte man es als eine bewußte Absage an das modische Genre des Gesellschaftsbildes (Detroy u. a.) auffassen. Die ältere „Raie" ist dennoch unvergleichlich kühner und origineller.

Abb. 214. Chardin: Die Briefsieglerin (Potsdam, Neues Palais).

Noch das Ende desselben Jahrzehnts, dem die „Briefsieglerin" angehört, bringt dann die entscheidende Wendung zu dem kleinbürgerlichen Genre, dem Idyll aus der Sphäre des „tiers état". Diese Abwendung von der „Gesellschaft" zur „Masse", vom Salon zur Bürgerstube, entspringt keiner Laune, sondern ist als ein völlig konsequenter, aus dem innersten Wesen der Persönlichkeit resultierender Vorgang zu verstehen. Der Ruf nach der Natur, der unverfälschten, aller menschlichen Stilisierung entkleideten, klingt immer vernehmbarer in seiner Seele. Und zugleich zieht es den objektivsten aller Koloristen fort von allen Versuchungen der Reflexe in Kostümen und fournierten Möbeln zu den ungebrochenen, glanzlosen, aber echten Tönen der reinen Wolle des Alltagstuchs. Im bescheidenen Hausrat, der ohne Scheu unter seiner abgeschabten Politur die Struktur des Holzkerns bloßlegt, findet er eine neue Welt. Das Auge des großen Naturalisten sucht nach Wahrheit, nicht nach Wirkung. So entsteht in den folgenden anderthalb Jahrzehnten hintereinander die ganze Reihe der berühmten Genreszenen, die weit mehr als die eigentlichen Stilleben den Namen Chardins bei den Zeitgenossen populär gemacht haben:

„Die Waschfrau" und „Der Wasserbehälter" (1737, Richmond), „Die Haushälterin" (1738, Abb. 216, Wiederhol. im Louvre, Gal. Liechtenstein, Schleißheim), „Der Schenkkellner", „Die Scheuerfrau", „Das Tischgebet" (1739), „Die fleißige Mutter" (1740, Louvre), „Das Négligé" (1741), die zweite Fassung des „Tischgebets" (1746) und die „Amusements de la vie privée" (Stockholm), die „Aliments de la Convalescence (1747, Wien, Liechtenstein), der „Elève studieux" (1748), die „Dame variant ses Amusements" (1751). 1753 schließt diese ganze Produktion mit zwei neuen Redaktionen älterer Arbeiten, dem „Dessinateur d'après Pigalle" und der „Lecture de l'Evangile"

Abb. 215. P. de Hooch: Holländisches Interieur. (London, Nat. Gall.)

und es folgt die endgültige und fast ausschließliche Wiederaufnahme des reinen Stillebens jenes Stoffbereichs, dem ein Vierteljahrhundert vorher die ersten Großtaten und die ersten Erfolge Chardins entsprungen waren.

Unsere Charakteristik des „Tischgebets" enthebt uns der eingehenden Besprechung dieser Arbeiten, aus denen einzig die „Pourvoyeuse" (Abb. 216) herausgehoben werden mag, um das Verhältnis der Chardinschen Kunst zu ihren niederländischen Vorfahren noch kurz zu streifen. Wie schon oben betont wurde, sind die Zusammenhänge rein äußerlicher Natur. Mit der stofflichen Verwandtschaft ist eigentlich alles Wesentliche der Beziehungen erledigt. Deshalb bleibt auch alles Suchen nach niederländischen Vorbildern weiterhin vergeblich und überflüssig; es könnte stets nur sekundäre Erkenntnisse zutage fördern. Wenn Chardins junge Wirtschafterin auf den ersten Blick hinter der jungen Mutter des Holländers (Abb. 215) an Objektivität der Auffassung zurückzustehen scheint, so hält dieses Urteil nicht lange Stich. Bei der „Pourvoyeuse" ist zu bedenken, daß wir eine Französin vor uns haben, eine Pariserin des 18. Jahrhunderts, bei der die kleinen Koketterien in der Kopf- und Handhaltung nicht als individuell, sondern als zeitgemäßer und nationaler Habitus zu werten sind, der auch der dienenden Klasse der Großstadt bis auf den heutigen Tag eignet. Chardins junges Mädchen ist nicht minder objektiv-französisch, wie die Frau des Pieter de Hooch objektiv-holländisch. (In anderen Darstellungen aus demselben Milieu, wie der „Waschfrau" und namentlich dem „Wasserbehälter", läßt Chardin, was absoluteste Gleichgültigkeit der dargestellten Personen gegen den Beschauer betrifft, alles in Holland geleistete weit hinter sich.) Das Wesentliche bei dem Vergleich der beiden Arbeiten sind die Gegensätze, namentlich der koloristischen Auffassung. Was auch die farblose Wiedergabe wenigstens ahnen läßt: die stärkere Objektivität, die größere Naturnähe ist durchaus auf seiten Chardins. Alle Tonigkeit des Holländers erscheint beim unmittelbaren Nebeneinander mit dem Franzosen als Virtuosität. Alle Leuchtkraft, Wärme und Intensität der aufeinander abgestimmten Lokaltöne des älteren Werkes wirkt neben dem jüngeren wie ein mit höchster künstlerischer Kultur komponierter Strauß erlesenster Gewächse neben dem taufrischen Duft einer Gruppe von Wiesenblumen in freier Natur. Die Farben Chardins — es sind im wesentlichen die gleichen Töne wie im „Tischgebet", verwaschenes Graublau mit etwas Weiß auf graubraunem Hintergrund — sind gewachsen, die des Holländers auf der Palette gemischt; jene führen ihr eigenes Leben, bilden eine substantiell-organische Einheit mit ihrer materiellen Unterlage und scheinen an ihren Oberflächen den Einflüssen der Atmosphäre noch bis zum jüngsten Augenblick unterworfen zu sein.

Chardin kennt keine „Tonigkeit". Kein noch so kunstvolles Rezept der alten Meister ist bei ihm wiederzuentdecken. Geheimnisvoll bis auf den heutigen Tag sind die Mittel geblieben, mit denen er seine Träume verwirklichte. Denn auch Chardin ist ein Dichter, kein geringerer als Watteau und Fragonard es waren. Ein Dichter, weil er nie vor ihm Gesehenes in sichtbare Gestalt zu bannen wußte. Ein Dichter, weil er in den tausend Nichtigkeiten des Alltags, an denen der Blick zahlloser Malergenerationen achtlos vorübergeglitten war, eine Welt von Offenbarungen entdeckte, weil er mit den Augen des Naturforschers und der Liebe des schöpferischen Gestalters in die Tiefen des Organismus dieser Wesen einzudringen wußte. Ein Dichter vor allem, weil er all diesen „toten" Objekten eine lebendige Seele einzuhauchen vermochte.

Wir sprachen bereits über diese endgültige Wendung vom figürlichen Genrebild zum reinen Stilleben, die sich auf der Höhe seines Lebens, um 1753, vollzog. In Wirklichkeit war sie eine

Rückkehr zu den Idealen seiner frühesten Jugend. Auch sie vollzieht sich konsequent und wird aus den innersten Bedingungen seines reifenden Künstlertums sofort verständlich. Immer mehr drängte es den Schöpfer jener so unbestechlich objektiven Schilderungen aus der Kleinwelt des Bürgertums in die noch stilleren, noch „uninteressanteren" Bereiche der „nature morte", der vegetabilischen und kulinarischen Objekte, ja allmählich immer tiefer bis in die anorganische Welt trivialster Haus- und Küchengeräte, wo auch das letzte stoffliche Interesse ausgeschaltet, und einzig die rein künstlerischen, rein koloristischen Werte zu Worte kommen konnten. Hier suchte und fand der große Poet das Wesen der Dinge, die Gott-Natur alles Seins, die auch im unscheinbarsten und materiell gleichgültigsten Gegenstand sich offenbart. Und je höher er als Künstler wächst, um so tiefer sinkt die äußere Wertskala seiner Stoffwelt. Je älter er wird, um so einfacher werden die Motive. Das Gleichgültigste wird Trumpf.

Abb. 216. Chardin: Die Haushälterin (Louvre).

Der Vergleich des Jugendwerks des „Rochen" (Abb. 213) mit den spätesten Arbeiten (Abb. 217/19) zeigt Anfang und Ende der Entwicklung schon in der Wahl der Vorwürfe. Ein Stilleben wie das in Abb. 218 vorgeführte darf wohl (mangels chronologischer Dokumente) als hypothetisches Übergangsstück gelten. Der sicherste Wegweiser ist die Technik, jene immer mehr zunehmende Abwendung von aller noch irgendwie durch Kontraste der Lokaltöne wirkenden Malweise zu der immer intimeren, alle Gegensätze überbrückenden, sozusagen unter der Oberfläche der Dinge sich vollziehenden Verschmelzung aller farbigen Elemente. Die Wahl immer einfacherer Themata hängt aufs innigste mit dieser zunehmenden Vertiefung der koloristischen Probleme zusammen. Das Objekt an sich verliert immer mehr an Wert, da das immer scharfsichtigere, zugleich aber immer liebevollere und tiefer dringende Auge des Malers gerade in den stumpfesten, am wenigsten die Außenwelt interessierenden Objekten das Weben und Wachsen der form- und farbenerzeugenden Kräfte am reinsten und intensivsten spürt. Wie dem forschenden Biologen die nur mikroskopisch sichtbare Kleinwelt der Organismen die tiefsten Aufschlüsse gewährt, so wird jetzt dem Naturforscher und Koloristen das simple Glas Wasser zum Weltwunder. Mit Bildern wie diesem hat Chardins Kunst nach Form und Inhalt den äußersten Gegenpol zu allem erreicht, was das Wesen der französischen (und romanischen) Malerei seines und aller vorhergehenden Jahrhunderte überhaupt ausmacht: der Umriß. Auch die größten Taten des Kolorismus in seinem eigenen Jahrhundert, die Werke Watteaus und Fragonards, sind, neben diese letzten Leistungen Chardins gehalten,

Abb. 217. Chardin: Der Silberbecher (Louvre).

Schöpfungen des Konturs. Erst hier ist stofflich und technisch die völlige Emanzipation von aller linear gebundenen Form erreicht. Dieser kühnste und konsequenteste aller Koloristen, die die Geschichte der Kunst vor dem Ende des 19. Jahrhunderts hervorgebracht, kennt Umrisse überhaupt nur noch als Valeurgegensätze. Noch mehr: er empfindet auch diese Gegensätze nicht als Kontraste, sondern als Entwicklung organischer Einheiten. Er bringt das Wunder fertig, alle Dinge der Welt „in ihrem wahren Ton zu malen, ohne jemals ihre wirkliche Farbe anzuwenden" (Goncourt). Er kennt wie die Natur selbst keine Grenzen und keine Schranken; alles ist eins und bei längerem Sichversenken in die Biologie seiner „toten" Objekte ahnt man unter der Oberfläche, was uns erst die Naturforschung der jüngsten Tage gelehrt hat, daß es keine anorganische Natur (im alten Sinne) gibt. Auch im Metallbecher schwingt der kosmische Reigen der Elektronen um den Kern der Atome. Dieser Becher und dieses Wasserglas sind lebende Wesen. Auch das Beste und Wertvollste, was niederländische Stillebenkunst hervorgebracht hat, wirkt daneben wie kostbares Kunstgewerbe in einer Vitrine (Abb. 220).

Abb. 218. Chardin: Stilleben (Louvre).

Geist und Materie, Seele und Körper sind dem Naturforscher eine Einheit, keine Gegensätze. Und so wird der große Biologe am Ende seines Lebens zum Psychologen. Als die nimmermüden Augen schwächer zu werden beginnen und die Arme den Dienst versagen, greift der Siebzigjährige zum Pastell. Auch in dieser Technik hat er der Mitwelt Neues zu sagen. Denn ihn verführt nicht die leichte Handhabung des Materials und seine dekorativen Reize wie so viele der glän-

Abb. 219. Chardin: Das Glas Wasser (Louvre).

zendsten Porträtisten seines Jahrhunderts (Rosalba Carriera, La Tour u. a.) zur Flüchtigkeit und geschäftigem Einheimsen leicht erreichbarer Früchte. Chardins Flucht zum Pastell ist Resignation, aber auch aus der Not noch schöpft er neue Kräfte. Seine beiden Alterswerke, das Selbstporträt des Sechsundsiebzigjährigen (Abb. 221) und das seiner zweiten Gattin übertreffen an Schlagkraft des Physiognomischen, Tiefe des Psychologischen und Verve der Technik nicht nur seine wenigen eigenen früheren Porträtschöpfungen in Öl (Bildnis des Malers Aved 1737 [53], des „Zeichners" im Neuen Palais 1737, des Chirurgen Levré 1746, des Herrn Louis 1757), sondern dürfen wohl als die Krone der gesamten Porträtmalerei Frankreichs bezeichnet werden. Die Bewunderung für die technische Leistung, in der alle Kühnheiten der Chardinschen Malweise noch einmal gewagt und überboten, wo alle Farben in ungebrochener Vollkraft neben- und übereinander getürmt werden (das Inkarnat ist mit reinem Blau, lebhaftem Rot und Goldgelb untermalt) und wo all diese bei der Nahbetrachtung im wilden Chaos durcheinander stürmenden Töne sich schon bei einem Schritt zurück zu einer milden, unendlich hellen (hier in der viel zu dunkel geratenen Abbildung kaum zu ahnenden) Einheit klären, anklingend an jenen uns aus dem „Tischgebet" bekannten Akkord von Goldgelb, Weiß und Graubraun, — all diese Wunder der Technik treten zurück hinter der psychologischen Leistung. „On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment", war die Antwort Chardins auf die Frage nach den „Rezepten" seiner Farbentechnik. Chardin ist nicht nur als Kolorist der Ahne des Impressionismus des folgenden Jahrhunderts. Mit diesem Selbstporträt und dem gleichzeitigen seiner zweiten Gattin (gleichfalls im Louvre) entfernt er sich auch geistig so völlig von seiner Umgebung, daß er alle Schranken seiner Zeit und seiner Nation durchbricht. Was wollen die in ihrer „Lebendigkeit" und „Wahrheit" so oft bewunderten Porträts des La Tour (s. u.) besagen neben der Monumentalität dieser Chardins (vgl. auch Abb. 258). Dem Jahrhundert, das die Kultur der repräsentativen Außenwerte der menschlichen Existenz als A und O aller Bemühungen betrachtete, dem klassischen Zeitalter der Dekoration, wo das liebenswürdige Lächeln in allen Lebenssituationen als Kriterium vollendeter Bil-

Abb. 220. De Heem: Stilleben (Rijksmuseum).

Abb. 221. Chardin: Selbstbildnis (Louvre).
Alinari phot.

dung galt und zur Signatur dreier Generationen wurde, zeigt sich das größte künstlerische Genie seiner Tage, das angesehene Mitglied der Akademie, im tiefsten Négligé seiner häuslichen und beruflichen Existenz, mit Schlafrock, Nachtmütze, Brille, Augenschirm und Halstuch, ein Jean-Jacques, der seinem Jahrhundert (im stillen) die Fehde ansagt. Im stillen, denn die grenzenlose Bescheidenheit des Mannes stand in grellstem Widerspruch zu den von unbewußter Eitelkeit nie ganz freien Selbstanalysen des Verfassers der „Confessions".

Dieses Selbstporträt, das letzte Meisterwerk Chardins, gibt den Schlüssel zum innersten Verständnis seiner ganzen Kunst und seiner Persönlichkeit. Es bedeutet nicht nur Schlußstein, sondern zugleich Apotheose seiner ganzen Lebensarbeit. Diese Augen, die ihr Leben lang mit überlegener Milde und ruhiger Klarheit die Welt der Erscheinungen gemustert, die das Wesen der Dinge nicht an der Oberfläche, sondern in der Tiefe suchten und fanden, sie leiten uns nicht minder wie die Betrachtung irgendeines nebensächlichen Motivs (wie des mit wahrhaft plastischer Eindringlichkeit formulierten Halstuchs) zu einem letzten Gesichtspunkt, von dem aus sich die Einheit von Künstler und Werk erschließt. Diese Einheit ruht in der Persönlichkeit Chardins beschlossen.

Isoliert wie seine Kunst innerhalb der Geschichte des 18. Jahrhunderts steht der Mensch Chardin in der Gesellschaft seiner Tage. Den frühen Erfolgen der Erstlingswerke aus den 30er und 40er Jahren, die im wesentlichen der Neuheit ihrer Themata wegen die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, den Ehrgeiz der Stecher reizten und in Vergröberungen und Fälschungen selbst über die Grenzen exportiert wurden, folgten sehr bald stillere Jahrzehnte. Unbestechlich durch alle äußeren Lockungen zur Ausbeutung seines Talents und ebenso unbeirrt durch die dilettantischen Lobes- und Tadelsvoten der offiziellen Kritik (Mariette, Diderot) folgt Chardin einzig der Stimme seines Genius. Die materielle Bedrängnis in den Jahren seiner ersten Ehe weicht erst seit seiner zweiten, im 45. Lebensjahr geschlossenen, ruhigeren, wenn auch immer noch bescheidenen Verhältnissen. Dennoch: die Ungeduld der öffentlichen Meinung, die „Neues" von ihm sehen will und jährlich nur durchschnittlich ein bis zwei Werke aus demselben Stoffgebiet zu sehen bekommt, kann ihn in seinem rastlosen Fleiß ebensowenig beirren wie in seiner Gründlichkeit. Er malt unendlich langsam, aber jede neue Schöpfung ist das Resultat endloser Studien, deren Verlauf im einzelnen, mangels vorbereitender Skizzen, sich unserer Kenntnis entzieht (Zeichnungen Chardins gehören zu den allergrößten Raritäten). Kein Künstler des Jahrhunderts hat der „Chemie" seiner Kunst so gründliche Studien gewidmet wie Chardin, keiner die Theorie der Farben seiner Palette mit so saurem Schweiß bis in die letzten praktischen Konsequenzen hinein durchgearbeitet wie Chardin. In diesen Bemühungen fand er, der große Naturforscher und Poet, seinen einzigen Lohn. „Bewußtsein und Können, Wissen und Gewissen — darin ruht Chardins ganzes Geheimnis" (Goncourt). Was einst die Freunde Watteaus zu rühmen hatten: „er sah die Kunst turmhoch über seinem Schaffen", das gilt von keinem zweiten Künstler des Jahrhunderts in dem Maße wie von Chardin. Auch er begnügt sich, jedes Geschäftssinnes bar, zeitlebens mit den lächerlichen Preisen, die man ihm im Anfang seiner Laufbahn gezahlt hatte. Als seine Redlichkeit ihm das Amt des Schatzmeisters der Akademie und bald darauf auch das des Hängekommissars einträgt, gibt er Jahr für Jahr den eigenen Bildern die bescheidensten Plätze. Seinen wenigen Bewunderern gesteht er, daß „die Malerei eine Insel sei, deren Küsten er befahren habe". Wenn man die Größe eines Menschen danach berechnet, inwieweit er den Makel der Eitelkeit von sich abgestreift habe, so gehört Chardin zu den größten Charakteren der Weltgeschichte der Kunst. Dennoch war diese Wahrheitsliebe frei von aller Sprödigkeit und Härte. Chardin war das Gegenteil

eines Fanatikers. Das milde Leuchten, das seinen Bildern eignet, strömt aus den Tiefen einer Menschenseele, die die Humanitas, das Losungswort der führenden Intelligenz jener Tage, nicht nur auf den Lippen trug. „De la douceur, messieurs, de la douceur!" lautete der Mahnruf des alternden Meisters an die pharisäische Ignoranz der berufsmäßigen Kunstkritik jener Tage gegenüber dem jungen Geschlecht der aufstrebenden Talente (in Diderots „Salon" von 1765). Der frühe Tod des eigenen Sohnes und Schülers (Pierre Ch., geb. 1731), dem bei unzureichendem Können das ethische Erbe des Vaters, das Sich-nicht-genug-tun-können zum Verhängnis wurde (er ist auf rätselhafte Weise in Italien verschollen), die wieder erwachende materielle Not, die den bescheidenen Wohlstand seiner mittleren Lebensjahrzehnte durch schwere Entbehrung im Alter ersetzte, dazu stetig wachsende Kränklichkeit — das ist im ungefähren der Umriß der Chardinschen Altersjahre. Das Antlitz, das der Sechsundsiebzigjährige der Welt zeigt, ist dennoch das eines Aufrechten. Kein trotzig-bramarbasierendes, ein stilles aber festes „Si fractus illabatur orbis..." spricht aus diesen Zügen. Die Welt dreht sich nicht um das eigene Ich; sie bleibt voller Wunder, auch wenn sie Wunden schlägt, an denen das Ich zugrunde geht.

Mit diesem Heroismus erweist sich Chardin als echter Sohn jener Epoche der Aufklärung, der sein eigenes Alter angehört. Ohne alle literarische Anlehnung, Studien oder Lektüre, tritt er, der nichts als ein Maler sein wollte, mit dem Gesamtumrisse seiner historischen Persönlichkeit in die Reihe jener Geisteshelden, die vor der Wende von 1800 diesseits und jenseits des Rheins die Blüte europäischer Kultur repräsentieren. In seinem engeren Bereich Frankreich gehört er, der mitten im Rokoko schafft, wie Voltaire, Rousseau und Diderot, zu den Antipoden des typischen Dixhuitième, mit seiner unbestechlichen Liebe für die Wahrheit und das Wesen der Dinge ein Fremdling in der eigenen Zeit, ein Einsamer wie jene, wenn auch ohne die Resonanz und epochale Wirkung auf die unmittelbare Zukunft, die seiner stillen Kunst an der Schwelle einer zum Literarisch-Geistigen sich neigenden Weltenwende versagt bleiben mußte. Erst ein Jahrhundert nach seinem Tode erwuchs ihm Verständnis und Nachfolge.

Hinter dieser Bedeutung der Persönlichkeit tritt in den Hintergrund, was die Stilgeschichte auch an Chardins Kunst als „zeitgemäß" erkennt. Es handelt sich hier nur um das Formale, nicht um das Wesentliche. Was diese Kunst mit ihrer eigenen Zeit verbindet, ist dasselbe, was sie von ihren späten Nachfahren am Ende des 19. Jahrhunderts trennt: sie bietet stets Vollendetes, Gerundetes, Gereiftes, nie Skizze. Die Improvisation der Improvisation wegen ist ihm fremd, ebenso wie das Impressionistische um seiner selbst willen. Alle Werke Chardins sind durchgearbeitet bis in die letzten Atome hinein; darin erscheinen sie als Dokumente einer Kultur, die das Ringen mit der Form, den Schweiß der Arbeit zur Schau zu stellen ablehnt. Ein stiller Friede ruht auf allen diesen Schöpfungen, ein Abglanz jener Harmonie und Glückseligkeit, die allen Werken des Dixhuitième den Stempel einer selbstsicheren, in sich ruhenden Kultur verleiht.

IV. Das Sittenbild
J.-B. Greuze (1725—1805)

Der Schritt von Chardin zu Greuze ist ein Abstieg von nicht minderer Schroffheit wie der von Watteau zu Boucher. Die eigene Zeit dachte weniger kritisch und spendete auch hier wie in dem Fall der beiden Erotiker dem Talent den unvergleichlich größeren Beifall als dem Genie. Uns ist heute der Verfasser der „Dorfbraut" (Abb. 223) und anderer sentimentaler Bildernovellen (Abb. 224) fast nur noch eine kulturhistorische Kuriosität. Der Künstler, nur von seiner Zeit getragen, ist uns eine tote Größe. Die Kunstgeschichte kann mit wenigen Worten über ihn hinwegeilen, ohne ihm Unrecht zu tun.

Erschien uns der ältere der beiden „bürgerlichen" Maler als ein gottbegnadeter Dichter, so können wir in dem jüngeren, den seine Zeit als großen Poeten zu feiern nicht müde wurde, allerhöchstens noch einen geschickten Regisseur erkennen. War dort bei Chardin das Thema nichts, die Behandlung alles, so fällt die ganze Kunst des Greuze in sich zusammen, sobald man ihr den Stoff, die literarische Basis, nimmt. Als Malereien betrachtet, gibt es im ganzen 18. Jahrhundert kaum etwas Faderes und koloristisch Wertloseres als die Gemälde von Greuze. Einzig seine zahl-

Abb. 222. Greuze: Das Gebet. Richmond, Gal. Cook.

reichen, in allen europäischen Galerien vertretenen süßlichen Mädchenköpfe, die er seit 1757 regelmäßig auf den Markt brachte, vermögen in ihren besseren Exemplaren durch eine gewisse Weichheit und Konsonanz des Inkarnats mit dem Goldblond des Haares und dem Grau des Hintergrundes die Erinnerung an ihre Herkunft aus einer Periode der Hochblüte des Kolorismus wachzurufen. Seine Hauptwerke jedoch, die „erzählenden" Bilder, die ihm bei Lebzeiten Ruhm und Geld verschafften, sind in ihrer kalten Buntheit und unsauberen Technik heute völlig ungenießbar und in der farblosen Photographie erträglicher als in den Originalen.

Das Schlimmste ist, daß auch die Motive selbst und ihre künstlerische Formulierung der heutigen Kritik nicht mehr standhalten können. Die effektvoll arrangierte, mit sentimentalen Pointen überladene, auf die außerkünstlerischen Instinkte der Menge spekulierende Mache der Komposition verstimmt nicht minder wie die charakterlose Eleganz der Formensprache. Selbst die puritanische, halb dilettantische Kunst des englischen Vorgängers Hogarth wirkt daneben mit erfrischender Naivetät und Männlichkeit. In der Art aber, wie einer schlecht verhüllten Sinnlichkeit das Mäntelchen der Moral umgelegt wird, erinnert so manches der Greuzeschen Bilder (Abb. 222) schon auffallend an jene Verlogenheit, die ein Jahrhundert später die populäre Kunstproduktion auch diesseits des Rheins charakterisiert, wo ein Kaulbach in seinen abominablen „Dichter-Galerien" das Herzblut, das die Gestalten Goethes, Schillers und Wagners durchströmt, durch Himbeerlimonade zu ersetzen unternahm.

Dennoch ist Greuze wesentlich harmloser als Kaulbach und in der Naivetät, mit der er an seine Kunst glaubte, fast ehrlich zu nennen. Er ging so völlig in seiner Arbeit auf, daß er nicht einmal Zeit und Energie fand, um sein durch die Schamlosigkeiten seiner Frau zerrüttetes Familienleben auf eine gesündere Basis zu stellen. Die Akademie,

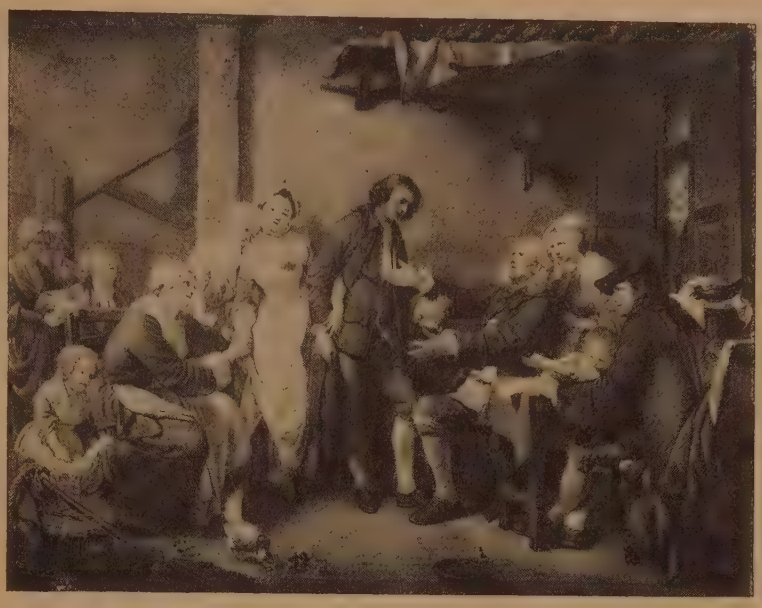


Abb. 223. Greuze: Die Dorfbraut (Louvre).

die sein später noch zu würdigendes Rezeptionsbild (Abb. 227) mit Kritik entgegen genommen und dadurch seine Eitelkeit verletzt hatte, „bestraft" er, indem er ihre Ausstellungen nicht mehr beschickt. Er ist der Gunst des Publikums sicher, das seit dem ersten Erfolg der „Lecture de la Bible" (1755) und namentlich seit der „Accordée de village" (1761) den alljährlichen Besuch seines Ateliers zu den Obliegenheiten rechnet, die der „bon ton" befiehlt. Und die Kunstkritik tut das ihrige, um ihn in seinem Wahn zu bestärken. Greuze gilt seiner Zeit als der „Maler der Tugend" und als Retter aus der „Sittenverderbnis", die Boucher und seine Schule verschuldet. Ein Mann vom Range Diderots feiert ihn in seinen „Salons" (von 1761, dem Jahr der „Dorfbraut", an) mit steigender Emphase: „Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des évènements d'après lesquels il serait facile de faire un roman." (1)

Mit diesen Worten ist für uns das Geheimnis seiner Erfolge aufgedeckt. Die Kunst des Greuze kam der Zeitstimmung entgegen wie keine andere, da sie die literarischen Bedürfnisse eines Publikums befriedigte, das bei einem Kunstwerk nicht mehr nach dem „wie", sondern nach dem „was" fragte. Greuze selbst plante einen Roman in Bildern à la Hogarth („Bazile et Thibaut"), der in 26 Bildern die Geschichte eines „guten" und eines „schlechten" Lebenswandels vor Augen führen sollte. Er stand mit solchen Absichten und Anschauungen nicht allein. Die ganze Zeit lebte im Bann der englischen Familienromane. Fielding, Lillo, vor allem Richardson fanden wie in Deutschland, so auch in Frankreich begeisterte Aufnahme und Nachfolge. Wenn Diderot, der Verfasser der fast gleichzeitig mit der „Dorfbraut" erschienenen bürgerlichen Rührstücke, des „Fils naturel" (1757) und des „Père de famille" (1758), in seiner Beschreibung dieses Bildes die Henne mit den Küchlein im Vordergrund erwähnt, so

Abb. 224. Greuze: Der bestrafte Sohn (Louvre).

fragt er nicht, ob die Tiere gut oder schlecht gemalt sind, sondern er findet in dem Motiv als solchem und seiner symbolischen Beziehung zu dem dargestellten Vorgang selbst „un petit trait de poésie tout à fait ingénieux".

Mit dieser Bemerkung traf Diderot bereits die Meinung von halb Frankreich. Die Kunst „soll" erziehen, bessern, belehren („rendre la vertu aimable, le vice odieux"). Dieses Postulat einer neuen Zeit, die jetzt mit ungeheurer Wirkung neue geistige und ethische Werte für die Menschheit zu entdecken und zu verbreiten sich anschickte, ohne für diese Kräfte außerhalb des Bereichs der Rede und des Gedankens eine künstlerisch vollwertige Formensprache finden zu können, wird von der immer mächtiger anwachsenden Strömung des Klassizismus übernommen und damit zum Glaubenssatz eines ganzen Jahrhunderts gemacht. Greuze bildet trotz seiner charakterlosen Formensprache die geistige Brücke zu seinem Antipoden David.

Sympathischer als Greuze erscheint uns heute Léopold Boilly (1761—1845), dessen anspruchsloser aber stilsicherer Kunst wir die zuverlässigsten Einblicke in die Kulturgeschichte zweier Menschenalter verdanken. In seinen Anfängen an die Sentimentalitäten Greuzes anknüpfend, entwickelt sich B. im Lauf eines langen Lebens zum Historiker und Genrebildner, der (ähnlich wie in Deutschland die gleichzeitigen Chodowiecki und Krüger) in über 500 Gemälden kleinen Formates, sowie zahllosen Porträts und Lithographien die Physiognomie der beiden Generationen von der großen Revolution bis zum Julikönigtum festhält. Als Probe seiner Kunst gaben wir bereits in Abb. 145 eine Szene aus dem Atelier Houdons, der wir hier noch, zugleich als wertvollste ikonographische Urkunde, das Porträt des großen Plastikers in der vorbereitenden Zeichnung B.s beifügen (Abb. 225).

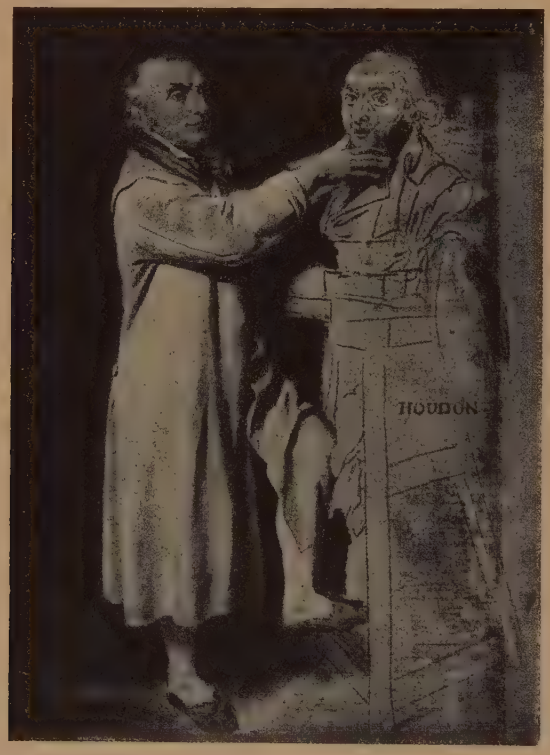


Abb. 225. Boilly: Houdon, Zeichnung (Lille).
Nach Gonse: Musées de France.

3. Kapitel:
Die Geschichtsmalerei

I. Bis auf David

In Deutschland sowohl wie in Frankreich hat das Odium, mit dem ein neu erblühender Naturalismus am Ausgang des vorigen Jahrhunderts die halb mit Recht, halb mit Unrecht als Pseudokunst gescholtene Historienmalerei belegte, auch auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr lähmend gewirkt. Es darf darüber nicht vergessen werden, daß eine aus dem Gesichtswinkel der Zeit selbst geschriebene Darstellung das Wertverhältnis zwischen den einzelnen Kunstgebieten, wie es sich in unserer quantitativen Verteilung des Stoffes äußert, ins Gegenteil verkehren würde. Die Geschichtsmalerei gilt dem gesamten 18. Jahrhundert nach der Dichtkunst als die vornehmste aller künstlerischen Betätigungen überhaupt, und die Künstler, die uns heute als die „großen" erscheinen, ein Watteau, ein Chardin, ein Fragonard, rangieren in der offiziellen Meinung der Zeit als Vertreter einer untergeordneten „Spezialität", denen man auch nach dem zeremoniellen Kodex der Akademie keineswegs die gleichen Ehren zubilligt wie den Vertretern jener „höheren" Gattung. Die heute längst vergessenen Namen der Detroy, Coypel, van Loo haben zu ihren Lebzeiten einen helleren Klang als die jener Meister, denen die Nachwelt heute huldigt. Schon das „grand siècle" schätzt die glanzvolle Rhetorik der verstandeskühlen, aber mit großer Geste gesättigten Alexandrinertragödien höher ein als die lebensvollen, jedoch nicht stilisierten Schöpfungen des geborenen Dichters Molière. Die gemeinsame Wurzel für diesen Parallelismus auf zwei verschiedenen Geistesgebieten zweier Jahrhunderte ist der Rationalismus, neben der Eitelkeit die stärkste Triebkraft des französischen Nationalgeistes in allen seinen Äußerungen, zugleich auch das stärkste Hemmnis für eine die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen berührende Kunst, wie sie die der germanischen Völker hervorgebracht hat. Nur in solchen Perioden, wo das zweite Hauptelement des französischen Kunstgeistes, die Tendenz zum Erotisch-Dekorativen, die Oberhand gewinnt, die „grâce" über die „raison" siegt, tritt jene andere, meist nur auf kurze Zeit, in den Hintergrund, wahrt aber auch hier in der Maske modernisierter mythologischer Gottheiten und Vorgänge (bei Lemoyne, Boucher und ihrer ganzen Gefolgschaft), wenigstens äußerlich den Zusammenhang mit der Tradition. Diese kurzen Intermezzi sind dann stets zugleich die Höhepunkte des malerischen Könnens. Niemals jedoch tritt ein völliger Bruch, geschweige denn eine bewußte Loslösung von den alten Idealen ein, und der zeitliche Parallelismus der klassizistisch-strengen und der modern-malerischen Richtung ist namentlich nach der Jahrhundertmitte ein nicht minder häufig zu beobachtendes Phänomen wie in der Geschichte der Plastik (vgl. Abb. 58, 59 mit 190, 227). Allen Stilwandlungen zum Trotz jedoch bleibt dem Historienbild sein altes Ansehen bewahrt. In allen Perioden der Stilgeschichte gebührt dem „genre noble et historique" der höchste Platz. Ein Watteau sinkt, wie wir sahen, über dieser Etikettenfrage in den Augen seiner unmittelbarsten Nachfolger zum „Genremaler" herab (s. S. 128). Boucher, der Erotiker par excellence, eröffnet seine akademische Laufbahn mit einem „Evilmerodach délivrant Joachim" (1723), der lustige Frago mit seiner tragischen „Callirhoe" (1765), und selbst ein Greuze muß, wenn er der Aufnahme in die Akademie sich würdig erzeigen soll (1769), mit einem solchen Paradestück aufwarten (Abb. 227). Dieses Werk selbst aber wird von dem Richterkollegium seiner zeichnerischen Schwächen und historisch-philologischen „Ungenauigkeiten"

Abb. 226. J. B. Vanloo: Einsetzung des Ordens vom Hl. Geist durch Heinrich III. 1733. Neurdein phot.

wegen scharf kritisiert, und der Direktor der Akademie beschließt die Aufnahmefeierlichkeiten mit den Worten: „Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre (!); elle a eu égard à vos anciennes productions, qui sont excellentes; elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous."

Aus diesen Anschauungen heraus erklärt sich die Tatsache, daß schon lange vor dem endgültigen Sieg des Klassizismus, der als eine wesentlich rationalistisch und literarisch gesinnte Richtung das zunehmende Erstarken der Historienmalerei unterstützt, also schon ein volles Menschenalter vor dem Erscheinen der Davidschen „Horatier" (1785) eine fast ununterbrochene Produktion auf dem Gebiet der Geschichtsmalerei zu verzeichnen ist. Die Nachwelt hat die Namen der einst so gefeierten Künstler längst über denen jener „Genremaler" vergessen und nur einige der wichtigsten können hier, wo es sich um die Darstellung der lebenden Kunst jener Tage handelt, kurz erwähnt werden.

Die Reihe eröffnen A. Rivaltz (1667—1735), der einen verwässerten Poussinstil in die französische Provinz (Toulouse) verpflanzt, und sein Schüler Subleyras (1669—1749), der aus der venezianischen und französischen Barockmalerei sich seine Rezepte zusammenstellt (Gastmahl des Simon, Louvre) und außerhalb Frankreichs namentlich in Rom (Peterskirche, S. Francesca Romana) sowie in Mailand (Kreuzanbetung, Brera) vertreten ist. — Wesentlich wichtiger ist François Detroy (1679—1752), der Sohn seines gleichnamigen, als Porträtist des Louisquatorze geschätzten Vaters, und Verfasser mehrerer Genrebilder, die seinen Namen stärker konserviert haben als seine großen Historien (s. o. S. 160). Seine überaus reiche Produktion gipfelt in dem Riesenbild der „Pest von Marseille" (1722) im Louvre, die kraft ihres Temperaments und starker koloristischer Qualitäten sich bedeutungsvoll über das Niveau der durchschnittlichen Historienmalerei der Zeit erhebt. — Die weitverzweigte Künstlerdynastie der Coypel kann hier nur in ihren Hauptvertretern erwähnt werden. Von Antoine C. (1661—1722), dem Sohn des Louisquatorze-Malers Noël C. d. Ä. war bereits die Rede (s. o. S. 112 u. Abb. 161); in seiner führenden Stellung als Nachfolger Mignards (seit 1715) und als Protégé des Regenten ist er der Hauptvertreter der offiziellen Régencemalerei, ohne jedoch als Kolorist mit den Bahnbrechern der neuen Ära in einer Reihe zu rangieren. Er pflegt mit Vorliebe das Stoffgebiet der alttestamentarischen und antiken Mythologie; von seiner Teppichserie für die Manufacture des Gobelins sind sechs Exemplare bekannt. — Sein Sohn Charles-Antoine C. (1694—1752) erbt, ohne als Künstler sonderlich Hervorragendes zu leisten, die Karriere seines Vaters, dessen pompösen Stil er in die flüssigere Ausdrucksweise des Louisquinze übersetzt (Perseus und Andromeda 1727, Opferung der Iphigenie 1737); er illustriert Molière und den Don Quixote, ist als Genremaler und Graphiker tätig; verfaßt einige 30 Theaterstücke und verschiedene kunsttheoretische Schriften, leistet sein Bestes jedoch in seinem mit Ernst und Eifer geführten Amt als Akademiedirektor. Über die übrigen Mitglieder der bei Lebzeiten hoch angesehenen Familie unterrichten die Künstlerlexica (vor allem Thieme-Becker, wo auch ein Stammbaum gegeben ist). — Auch die nicht minder zahlreiche und fruchtbare Dynastie der van Loo, die namentlich die offizielle Durchschnittskunst der Mitte des Jahrhunderts repräsentiert, kann hier nicht in ihren einzelnen Mitgliedern gewürdigt werden. Die ganz auf ober-

flächliche Eleganz gerichteten Arbeiten dieser auf allen Gebieten der Malerei vom Historienbild bis zur Dekoration von Fächern und Tabatieren sich betätigenden Künstler galten der noch bei ihren Lebzeiten einsetzenden klassizistischen Reaktion diesseits und jenseits des Rheines als der Inbegriff alles Unmodernen und Bekämpfenswerten, das man mit dem eigens geprägten Schlagwort „vanloter" am treffendsten zu charakterisieren meinte. Hier sei nur der Stammvater der Dynastie, Jean-Baptiste V. (1684—1745) durch seine in lebensgroßen Figuren ausgeführte Darstellung der „Einsetzung des Heiligengeistordens durch Heinrich III." vom Jahre 1733 vertreten (Abb. 226), deren feminine, stilistisch ganz aus fremden Quellen gespeiste Eleganz für den Gesamtcharakter der Historienmalerei des Rokoko typisch ist und beweist, warum diese ganze Epoche nicht zur Geschichtsmalerei berufen war. Eine Zeit, deren ganze Empfindungswelt um die beiden Achsen Erotik und Dekoration kreiste, sah auch die Vorgänge der Vergangenheit ausschließlich aus diesen beiden Gesichtswinkeln. Grade hier, auf dem Gebiet des Historienbildes, das eine vorwiegend männliche Disposition voraussetzt, mußte die Reaktion am stärksten einsetzen.

Abb. 227. Greuze: Severus und Caracalla. 1769. Louvre.

Schon die Mitte des Jahrhunderts bringt den Umschwung. Um 1750 beginnt mit der die ganze Kulturwelt ergreifenden Abwendung vom Rokoko eine Neugeburt der ethisch-geistigen Ideale eines antidekorativ und antikoloristisch gesinnten Intellektualismus und damit zugleich die Zeit einer Wiederbelebung des Klassizismus. Die Ausgrabungen von Pompeji, die Schriften der Deutschen Winckelmann und Lessing, die Malereien der Mengs und Batoni, das Erblühen der internationalen Archäologie, in Paris der Bau des Panthéon, des Concordienplatzes und des Petit Trianon, die sämtlich in die sechziger Jahre fallen: diese und hundert andere Symptome künden eine völlige Wandlung der Geister an. Noch mitten im Louisquinze, kurz nach der Hochblüte der Boucherkunst, noch im Jahrzehnt der ersten Erfolge Fragonards, bahnt sich diese Bewegung an, die immer mächtiger anschwellend in den achtziger Jahren zu dem Gipfel der Davidschen „Horatier" führt. Die malerischen Werte sinken immer mehr in der Geltung. Das feminine Ideal tritt hinter dem männlichen, das Sinnliche hinter dem Geistigen und damit formal der Kolorismus hinter dem Plastizismus, der Luminismus hinter dem Linearismus, das Dekorative hinter dem Tektonischen zurück. Noch scheidet die Terminologie der sechziger und siebziger Jahre die „sujets d'agrément" von den „sujets d'action"; Altes und Neues wird noch nicht als Gegensatz empfunden. Mme. Dubarry bestellt für ihr Schloß in Louveciennes gleichzeitig bei Fragonard und bei Vien eine Serie von Panneaux mit dem Thema des „Progrès de l'Amour dans le cœur des jeunes filles". Allmählich aber unterliegen alle Koloristen, Erotiker und Dekorateure, das ganze Epigonentum der Boucherschule, der klassizistischen Suggestion, und die Kunst Fragonards darf ebensowenig wie die seines noch bis 1779 wirkenden Antipoden Chardin als die der einzigen Genies der Zeit, als Typus und Regel bewertet werden.

Abb. 228. Vien: Priamus' Aufbruch zu Achill (nach Stich).

So ist die Erscheinung Davids kein isoliertes Phänomen in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts. Rein stilgeschichtlich betrachtet ist sie eher Abschluß und Krönung einer jahrzehntelangen Entwicklung als ein völliges Novum. In den Werken seiner heute vergessenen Vorgänger und Zeitgenossen, Regnault (1754—1829), Peyron (1744—1820), Vincent (1746—1816) und namentlich Vien (1716—1809) finden sich schon wesentliche Bestandteile seiner Kunst vorbereitet. So enthält u. a. Peyrons, fünf Jahre vor den Davidschen Horatiern erscheinender „Cimon" (1780) im Aufbau bereits alle Elemente der in David gipfelnden Richtung, und andererseits mutet Ménageots „Tod des Lionardo", der die Sensation des Salons von 1781 bildete, uns heute geradezu wie ein verfrühter Delaroche an. Dennoch: nur eine äußerlich formalistische Betrachtungsweise könnte ein Abhängigkeitsverhältnis Davids von diesen Vorgängern in den Vordergrund rücken. Was ihnen allen fehlt und was nur David eignet, ist die Energie in der Durchführung des geistigen Inhalts, die Konzentration auf den Hauptgedanken, die unerbittliche Ausmerzung alles dessen, was nicht zur Sache gehört, und, als formale Einkleidung dieser durch und durch männlichen Empfindungsweise, eine Formensprache, die rücksichtslos alle malerischen Elemente ausscheidet und in strengster Askese eines linear-plastischen Reliefstils den einzig möglichen Ausdruck findet. Auch hier, bei der Erklärung des Phänomens David, kommt es darauf an, den Kern der individuellen Leistung zu erfassen. Einzig die Kenntnis der ihre historische Umgebung überragenden Persönlichkeit kann die ungeheure Wirkung Davids auf seine Zeit erklären.

Vor allem darf somit die Bedeutung Vien's (Abb. 228) als Vorgänger Davids nicht überschätzt werden. Weder durch seine Stoffe noch durch seine Formensprache unterscheidet sich dieser Lehrer Davids von dem Durchschnitt der um die Jahrhundertmitte schaffenden Klassizisten, von denen wir eben die wichtigsten genannt haben. Sein Stil setzt sich im wesentlichen aus einem Eklektizismus Bolognesischer Herkunft und Reminiszenzen aus antiken Reliefs zusammen und steht in der Flachheit seiner Ausdrucksmittel in vollstem Gegensatz zu der männlich-energischen Sprache der Jugendwerke seines Schülers, dessen Kunst er wohl stofflich-antiquarisch, aber nicht stilistisch vorbereitet. Vien ist mehr eine Lehrer- und Gelehrtennatur als ein kühner Neuerer. Er lebt ganz in der Welt der Pompejanischen Antike und erzielt den größten künstlerischen Erfolg seines Lebens mit einer, von seinem Protektor, dem Archäologen Caylus, angeregten Wiederbelebung des enkaustischen Malverfahrens der Alten. In dieser Technik der Wachsfarben behandelt Vien u. a. das ein halbes Jahrhundert später vom Neuklassizismus (Thorwaldsen) variierte Thema der Amorettenverkäuferin (Goethes „Wer kauft Liebesgötter") schon 1763 nach dem eben entdeckten antiken Fresko in Gragnano. Vor allem jedoch ist es sein Unterricht, durch den Vien maßgebenden Einfluß auf das Wachstum des Klassizismus ausübt. Seit 1754 wirkt er als der gesuchteste

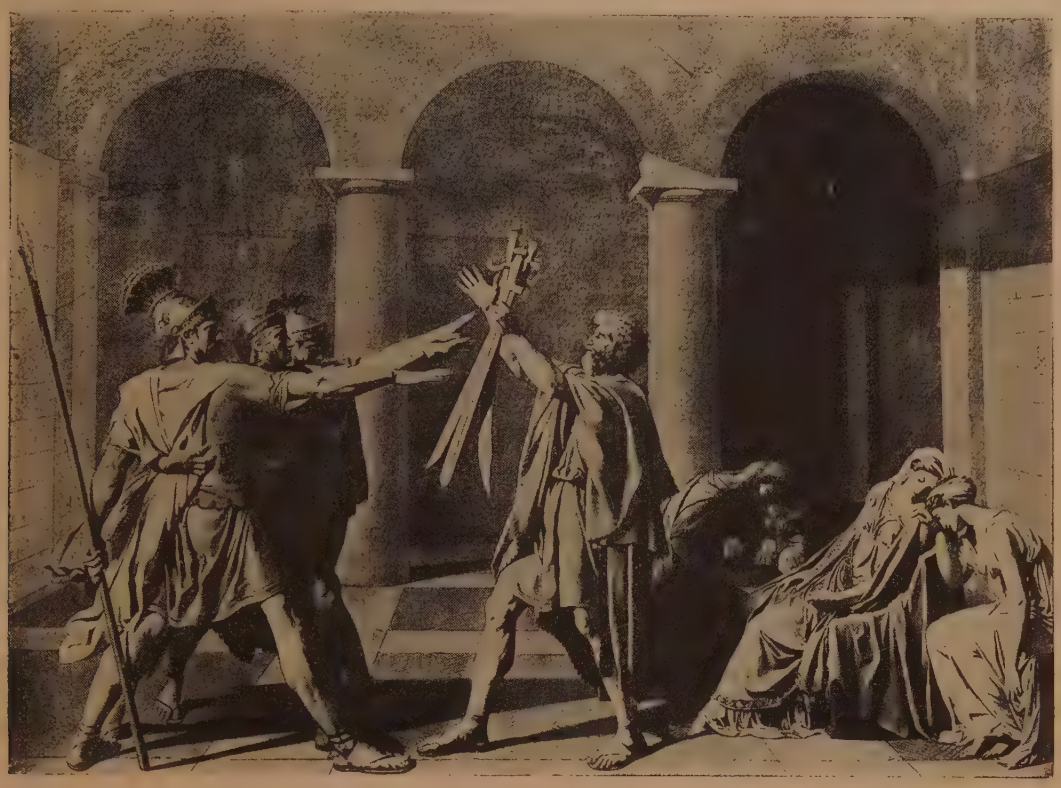


Abb. 229. David: Der Schwur der Horatier (Louvre).

Lehrer der jungen Generation, und sein programmatischer Hinweis auf die „Natur und die großen Meister" war inmitten der noch in voller Blüte stehenden Boucherkunst ein ebenso wirksamer Appell zu neuen Zielen wie die zuerst von ihm als obligatorisch eingeführten dreimal wöchentlich stattfindenden Aktstudien nach dem lebenden Modell. In dieser pädagogischen, nicht in seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit, beruht denn auch Viens Bedeutung für die Entwicklung seines größten Schülers.

II. Jacques-Louis David (1748—1825)

gehört mit seinen Lebensdaten zwei Jahrhunderten an. Nur der erste Teil seines Wirkens, der ins achtzehnte fällt, kann hier näher gewürdigt werden. Das Jahr des Erscheinens der „Horatier" 1785 (vollendet 1784) bedeutet den Schlußstein der Malerei des Dixhuitième und den Beginn einer neuen, bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts hineinragenden Epoche.

Davids Kunst, die einer ganzen Generation in ganz Europa als ein Gipfel erschien, ist uns heute längst historisch geworden. Sie enthält, von den ausgezeichneten Porträts abgesehen, keine Ewigkeitswerte und kann deshalb, wenn man sie objektiv würdigen will, was hier zum ersten Male versucht wird, nur aus ihrer Zeit heraus begriffen werden. Die Fragestellung muß lauten: wie erklärt sich die epochale, ja katastrophale Wirkung von Werken wie der „Horatier" und der „Sabinerinnen", durch die die gesamte Produktion dreier vorhergehender Generationen in den Augen der Mitwelt und fast eines vollen Jahrhunderts der Nachwelt in Vergessenheit geriet. Denn noch einmal muß daran erinnert werden: die Kunst der Meister, die uns heute als die „großen" des Dixhuitième erscheinen, ist durch den in David gipfelnden Klassizismus über ein

volles Jahrhundert mit einem Bannfluch belegt worden, aus dem erst der neu erwachte Naturalismus und die reifende kunsthistorische Forschung des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts sie erlöste.

Heute ist es umgekehrt: durch den Abscheu vor allem Akademismus und Klassizismus, der die jüngste Vergangenheit erfüllte, ist die Historienmalerei Davids noch immer so diskreditiert, daß es sehr schwer fällt, ihr gerecht zu werden. Auch heute noch, und wohl für alle Zeiten, werden diese gespreizten, mehr an das „lebende" Bild als an lebendige Kunst gemahnenden Kompositionen als Musterbeispiele einer Gattung gelten, die das wahre Wesen aller Kunst verkennt und durch Intellekt zu ersetzen sucht, was ihr an schöpferischer Gestaltungskraft fehlt. Alles in diesen äußerlich so anspruchsvollen Gebilden erscheint schematisch konventionell, unpersönlich, mit einem Worte akademisch. All diese Mängel aber teilt Davids Kunst mit der ganzen Malerei des Klassizismus vor und nach ihm. Er ist keineswegs der Begründer dieser Richtung. Und die Themen, die er wählt, Szenen aus der antiken Geschichte und Mythologie, sind gleichfalls keine unerhörten Nova, sondern allen Besuchern der öffentlichen Ausstellungen seit Jahrzehnten vertraut. Was seiner Kunst und seinem Wirken die unerhörte Resonanz verschaffte, muß also in den rein persönlichen Qualitäten dieser Arbeiten zu suchen sein. Das Publikum, das an dem „Caracalla" des Greuze (Abb. 227) und dem „Priamus" des Vien (Abb. 228) mit kühlem Respekt vorbeiging, erhob den Schöpfer der „Horatier" (Abb. 229) auf den Schild. Halb Europa läßt sich jahrzehntelang willig vor den Triumphwagen dieses Napoléon der Malerei spannen. Die Lösung des Rätsels ist wie bei allen epochalen Wandlungen der Kunstgeschichte nicht in formalen, sondern einzig in geistig-seelischen Zusammenhängen zu suchen. Was diesen Horatiern die Wirkung verschaffte, war ihr Gehalt an revolutionärem Zündstoff. Auf literarischem Gebiet hatte schon zehn Jahre vorher der „Figaro" des Beaumarchais eine ähnliche Wirkung ausgeübt. Das am Vorabend ungeheurer Ereignisse stehende Publikum des Jahres 1785 witterte in diesem Werk des jungen Stürmers (und Todfeindes aller Akademien!) die revolutionäre Note. Diese Horatier erschienen ihm als die feurigste Absage an das eigene Jahrhundert, an den Geist des Rokoko, neben dem alle früheren klassizistischen Versuche zu Experimenten zahmer Archäologen verblaßten. Aus dem dreimal wiederholten Stoß dieser auf einen Ruck emporfliegenden jugendlichen Heldenarme strömte eine elektrisierende Kraft in die Gemüter der Beschauer. Die seelische Hochspannung, unter deren Druck die Gesellschaft jener Tage bereits unbewußt stand, entlud sich bei dem ungewohnten Anblick dieser nervigen Männlichkeit. Aus der elementaren Schlagkraft des Hauptmotivs klang jenem Publikum ein Appell an die eigene Bereitschaft zum Handeln entgegen, ein Weckruf an die seit Generationen entnervte und durch eine ästhetische Hyperkultur verweichlichten Instinkte. Aus den Gesten dieser kampf- und todesmutigen jungen Römer vernahm man vorahnend die Rhythmen des „Allons enfants de la patrie". Vor diesem Anblick stürzte die ganze Welt des Rokoko von Watteau bis Fragonard endgültig zusammen und begrub die alte Herrlichkeit des Dixhuitième in einer Wolke von Staub und Puder.

Aus diesen psychischen Voraussetzungen heraus gelangen wir zum Verständnis der künstlerischen Qualitäten des Bildes und seiner Formensprache. Es war selbstverständlich, daß sich solche Gedanken und Gefühle nicht im Stile der alten Zeit wiedergeben ließen. Auch hier mußte ein radikaler Bruch mit allen Gepflogenheiten der Vergangenheit eintreten. Hier waren die Zauberkünste des Lichtes und der Farbe nicht am Platze. Es konnte sich nicht darum handeln, die Augennerven zu reizen durch ein ewig wechselndes Spiel gleitender Formen und Reflexe. Kein verdämmerndes Helldunkel, keine Magie des Raumes, kein kapriziöses Durcheinander der Überschneidungen und Verkürzungen galt es vorzuführen, sondern ein mit höchster Klarheit und Präzision sich abwickelndes Schauspiel weniger, aber mit höchster Ausdruckskraft ausgestatteter Motive. Daher die ein-

fache Reliefbühne, ein Hintergrund, der nichts ist als Kulisse und rahmender Abschluß, in strengem Parallelismus mit der Szene des Vordergrundes aufgebaut: eine dorische Arkade von männlich-kräftigen Formen, die dem Vorgang im Vordergrund weiteren Halt und Festigkeit verleiht. Die Säule rechts als vertikale Stütze der isolierten Figur des alten Horatius gedacht, die andere Säule links dagegen durch die Horizontale der ausgestreckten Arme gerade in ihrer Mitte durchschnitten, wodurch der Rhythmus und die Schlagkraft des Hauptmotivs noch wesentlich gesteigert wird. Der Parallelismus der Gesamtkomposition nun wird auch auf die Einzelgruppe übertragen. Auch hier herrscht ein streng frontaler Aufbau: sämtliche Motive liegen in derselben Bildzone, die Körper der beiden Hauptakteure stehen bis zu den Füßen in derselben Raumschicht. Es ist der Reliefstil, der hier zum ersten Mal in die Geschichte der modernen Malerei eingeführt wird, ein Stil, der seine Herkunft aus der Antike an der Stirn trägt, ein Stil, der sich nicht an der natürlichen Erscheinung der Außenwelt orientiert, sondern an der Vergangenheit des klassischen Altertums, ein Stil, der zum Niedergang der Malerei und zu einem Aufstieg der Plastik und der Zeichnung führen mußte. Damit sind alle Elemente des „Empire", wie wir sie in unserer Einleitung (S. 12) aufwiesen, hier bereits in den „Horatiern" vorgebildet. Die Farbe, die Herrscherin des Rokoko, wird jetzt nur zur Dienerin des Konturs. Ihres Eigenlebens beraubt, wird sie abstrakt, blutleer und wächsern. Die Horatier eröffnen die Ära der Kartonkunst und der farblosen Zeichnung, der Malerei, die die Farbe verpönt, weil sie sie als sinnlich ablenkend empfindet, die die Farbe nur als Hilfsmittel zur Scheidung der Formen, zur Konturierung und flächenhaften Ausdeutung der Gegensätze verwendet wissen will (die Abb. übertreibt die Lichtkontraste), wobei man nicht zurückscheut vor oft geradezu barbarischen Mißlauten, wenn diese nur der Deutlichkeit der Gegensätze dienen, eine Auffassung, die bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Kunst des Cornelius und seiner Schule fortlebt.

Aus der gleichen geistigen Disposition erklären sich auch die antikisierenden Elemente dieses wie aller übrigen Davidschen Werke. Keine archäologische Mode, sondern die Sehnsucht der Zeit nach dem Allgemeingültigen, „Idealen", ist es, die der Antike diese bestimmende und langdauernde Herrschaft in der Formensprache der europäischen Kunst um die Wende des 18. Jahrhunderts verschafft. Das gesteigerte Ethos der Zeit verlangte nach einem Ausdruck, der jenseits aller nationalen und zeitlichen Schranken der ganzen Menschheit verständlich war. Hatte das Rokoko in den Sensationen des flüchtigsten Moments seinen höchsten Triumph gefeiert, so sucht man jetzt nach Formen, die Ewigkeitsdauer versprechen. „La meilleure peinture n'est pas celle qui éblouit," sagt David. Diese Formen selbst zu prägen, blieb der Zeit versagt. So flüchtete sie sich in die Vergangenheit. Das antike Ideal bot sich dem hochgestimmten Zeitempfinden als wesensverwandt dar, zumal man durch jahrhundertelange literarische und künstlerische Tradition mit ihm vertraut war. Die Kunst der Alten befriedigte, ohne daß man ihr wahres Wesen erkannte, jenen Drang nach einem reineren und höheren Menschentum gegenüber der Modekultur des überwundenen und verhaßten Rokoko. Aus dieser Geistesverfassung wird jetzt verständlich, warum die Schüler Davids die „Insel der Cythere" Watteaus mit Brotkügelchen und Faustschlägen traktierten. Der Individualität der Nation entsprechend erhält der Klassizismus der romanischen Länder die Färbung der römischen, der (weit tiefer schürfende) der germanischen die der griechischen Antike. Die Kunst Davids steht mit der Canovas, die des Carstens mit der Thorwaldsens in engster geistiger und formaler Verwandtschaft.

So verkündet denn auch der Meister der Horatier ganz offen als Ziel all seiner Bemühungen das „régénérer par l'étude de l'antique aussi bien les mœurs que la litérature et l'art". Jenes moralische Programm, das wir bereits von Greuze vernommen hatten, wird nun bei David mit dem klassizistischen vereinigt. Die Tendenz zur Typik erstickt, je weiter David fortschreitet, alle Regungen eines angeborenen und, wie die Porträts und die Zeichnungen des Künstlers beweisen, starken und zeugungskräftigen Naturalismus.

Aus diesen Voraussetzungen heraus wollen Werke wie die „Sabinerinnen" (Abb. 233) und alle späteren Arbeiten Davids betrachtet sein. Der Kritik unserer Gegenwart, daß solche Szenen alles andere enthielten als Wahrheit und Überzeugungskraft, würde der Künstler seine eigene Ant-

Abb. 230. David: Mars und Minerva (Louvre).

wort entgegenhalten: „Qu'importe la vérité, si les attitudes sont nobles(!). Les anciens ont connu la pure beauté, leurs statues nous l'ont transmise; le dernier mot de l'art moderne doit consister à utiliser les éléments de cette beauté." Das ist echt französisch gedacht, aber auch echt klassizistisch. Den zweiten Satz dieses Programms hätte nicht nur Winckelmann im Jahre 1750, sondern auch noch der Herausgeber der „Propyläen" ein halbes Jahrhundert später Wort für Wort unterschrieben. Das Dogma von der „Nachahmung" der Alten hat größere Geister in den Bann geschlagen als den Verfasser der Horatier und Sabinerinnen. Was die beiden Führer des deutschen Klassizismus abgelehnt hätten, ist die aufdringliche Theatralik und Rhetorik der Davidschen Bilder. Hier spricht das typisch französische Empfinden gegenüber dem stets verhaltenen, die Wirkung von innen heraus entwickelnden Pathos des germanischen Klassizismus (schon in Tischbeins Goethe in der Campagna, der chronologisch fast aufs Jahr mit den Horatiern zusammenfällt). Auf alle Fälle jedoch gilt es für die objektive historische Bewertung, statt des ausschließlich negativen Verhältnisses den Werken Davids gegenüber die Macht des Zeitempfindens, die überwältigende Kraft einer großen, wenn auch verhängnisvollen Idee als Maßstab anzulegen und zugleich die überragende Bedeutung einer Persönlichkeit anzuerkennen, deren Taten aus der modernen Kunstgeschichte so wenig ausgetilgt werden können wie die seines Zeitgenossen und Protektors Bonaparte aus der politischen.

Der junge David wächst in der letzten Epoche des Rokoko auf. Sein Geburtsdatum 1748 fällt in die Zeit der höchsten Blüte Bouchers und seiner ersten Arbeiten für die Pompadour. Einer der „Treppenwitze", die auch die Kunstgeschichte kennt, fügt es, daß der Meister der Grazien selbst, als alter Freund der Familie David, die ersten Schritte des künftigen Revolutionärs und Todfeindes des Rokoko lenkt. Boucher empfiehlt seinen Schützling an Vien (s. o.), mit dem Versprechen, falls die Kunst des damals als Lehrer vielbegehrten Klassizisten und Eklektikers dem jungen David „zu kalt" erschiene, selbst den Unterricht zu übernehmen („en vous apprenant à mettre de la chaleur et à casser un bras et une jambe avec grâce"!). Es ist kaum anzunehmen, daß dieses Aner-

Abb. 231. David: Belisar (Lille). Nach Les Arts.

bieten für den künftigen Meister der „Horatier" viel Verlockendes gehabt haben wird, immerhin trägt das Erstlingswerk des 22jährigen, die Minerva von 1771 (Abb. 230) noch reichliche Spuren der Rokoko-Tradition. Wichtiger ist, daß die eigenartig entschlossene Geste der Hauptfigur die männliche Rhythmik der Horatier selbst durch die Rokoko-Maskerade hindurch ahnen läßt. Der stürzende Mars dagegen verrät in seinem, aus der römischen Antike und Raffael kombinierten Eklektizismus die Schule Viens, vor allem jedoch gleichfalls in der Energie des Gesamtmotivs und der Prägnanz der Modellierung die persönliche Handschrift des Meisters. Im Kampf um den Rompreis muß der ehrgeizige junge Künstler dennoch mit diesem Bilde hinter Peyrons „Tod des Sokrates" zurücktreten. Erst Antiochus und Stratonice (1774, Abb. „Les Arts" 1907), das gleichfalls noch stark malerische, an Fragonards „Callirhoe" (s. o.) erinnernde Züge trägt, bringt das ersehnte Resultat. Von 1775—80 erfolgt die erste Romreise in Begleitung seines Lehrers Vien. In diesen Jahren vollzieht sich die allmähliche Wandlung und Loslösung von aller Tradition. Bedeutsam genug folgt der künftige Meister des „Seneca", des „Marat" und des „Sacre" in Rom zunächst den Spuren der großen Naturalisten des Barock; eine „Bestattung des Patroclus" mit 150—200 Figuren und ein „Hl. Rochus, Pestkranke heilend" (Mus. Montpellier) entspringen diesen Studien. In den folgenden Jahren aber erfüllt das antike Rom immer mehr die Vorstellungswelt des jungen Klassizisten. Die Berührung mit der bereits in voller Blüte stehenden internationalen Archäologie, die Lektüre der epochalen Schriften Winckelmanns und Lessings, der Umgang mit den schon ganz dem Studium der antiken Plastik ergebenen jungen Berufsgenossen (namentlich der Bildhauer Lamarie und Giraud), sowie ein Besuch Pompejis streifen die letzten Fesseln der Pariser Tradition von der Seele des jungen Klassizisten. In dem Werk, mit dem er nach seiner Rückkehr in Paris debutiert, dem noch in Rom skizzierten Belisar vom Jahre 1781 (Abb. 231) ist der Klärungsprozeß bereits vollzogen. Der Geist des großen Ahnen Poussin feiert in der wesentlich härteren Liniensprache des keimenden Empire seine Wiederauferstehung. Es folgt die „Andromache an der Leiche Hektors" (1783) in der der etwas starre Naturalismus des künftigen Malers des „Marat" sich ebenso verrät wie die gleichfalls bei David stets wiederkehrende allzu weichlich-sentimentale Auffassung seiner weiblichen Gestalten — ein Parallelismus zweier sich nur scheinbar ausschließenden Gegensätze, die in der widerspruchsvollen Persönlichkeit des Künstlers ihre Einheit und ihre Erklärung finden (s. u.).

Noch dasselbe Jahr zeitigt dann unter dem Eindruck einer Aufführung der gleichnamigen Tragödie des Corneille (die übrigens die von David dargestellte Szene nicht enthält) den ersten Entwurf der Horatier, die auf einer zweiten Romreise (1784) vollendet, an der Geburtsstätte des Klassizismus bereits den gleichen Enthusiasmus auslösen wie ein Jahr später bei ihrem Erscheinen in Paris. Von den Gründen dieses Erfolges war bereits die Rede. Mit den Horatiern ist der Sieg Davids gesichert. Die folgenden Werke dienen der weiteren Befestigung seines Ansehens, und die enge Beziehung seiner künstlerischen Tätigkeit mit den großen politischen Ereignissen der Revolution und des Kaiserreichs verschaffen ihm für Jahrzehnte die unbestrittene Hegemonie auf dem ganzen Kontinent.

An das epochale Ereignis der Horatier schließt sich der stillere Erfolg des „Todes des Sokrates" (1787, Abb. 232, Coll. Bianchi, Paris), eines der wenigen historischen Bilder Davids, von denen auch heute noch eine gewisse Wirkung ausgeht, wenn man sich die Mühe gibt, hinter dem verstandesmäßig Arrangierten den starken Gehalt an ech-

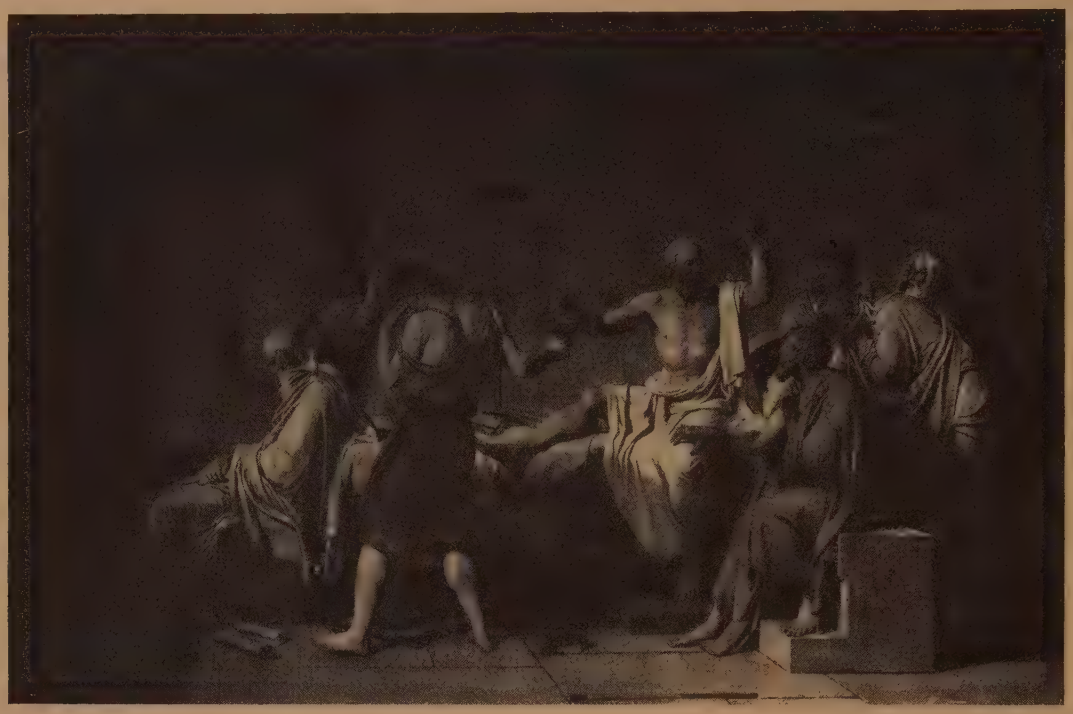


Abb. 232. David: Der Tod des Sokrates (Paris, Privatbes.).

tem, innerhalb der französischen Kunstsphäre nach Poussin so selten anzutreffendem Pathos zu würdigen. Auch wenn gewisse Einzelheiten an das „Testament des Eudamidas" dieses Vorgängers anklingen, so muß vor allem das Hauptmotiv als ein völlig autochthones und zugleich als einer der hervorragendsten künstlerischen Gedanken des gesamten Klassizismus gewertet werden. Die Gruppe ist ein Meisterstück dramatischer Komposition, und das Motiv der tastend nach dem Giftbecher fehlgreifenden Hand des Philosophen, der bereits jenseits der irdischen Schranken die letzten Augenblicke leiblicher Existenz zur Apotheose des Geistes gestaltet, ist eine Eingebung, vor der alle Kritik an der Historienmalerei und ihrer künstlerischen Berechtigung zunächst verstummen muß. Allerdings steht das Werk mit seinen Qualitäten fast vereinzelt in der gesamten Produktion des Klassizismus, und vor allem hat David selbst diese Höhe nie wieder erreicht. Im Gegenteil: die weit berühmteren und auch von den Zeitgenossen viel höher bewerteten Werke der Folgezeit bringen eine immer stärkere Zunahme der negativen Elemente der Davidschen Kunst: des Intellektualismus und der Theatralik. So die weichliche, in der kalten Eleganz ihrer Formensprache an Canova gemahnende Paris- und Helena-Gruppe (1788), der in der Komposition mißglückte und in der Sentimentalität der weiblichen Figuren wie ein antikisierter Greuze anmutende Brutus (1789), vor allem aber die in den Jahren 1794—99 entstehenden Sabinerinnen (Abb. 233). Über dieses Werk, das seinem Verfasser die größten Ehren und, durch eine Separatausstellung (mit gedrucktem Programm) reichen finanziellen Gewinn einbrachte — ein Punkt, über dessen moralische Berechtigung übrigens die öffentliche Meinung von 1800 wesentlich strenger urteilte als die „vorgeschrittener" Zeiten — über dieses Werk und seinen künstlerischen Wert dürfen die Akten wohl als für immer geschlossen gelten. Man wird, grade im Vergleich zu den Jugendwerken Davids in diesem, aus archäologischen Reminiszenzen (Montfaucons „Antiquité expliquée") und elegant arrangierten Aktnaturalismen zu einem völlig stillosen Gemisch zusammengebrauten Gebilde heute nur noch das Produkt einer rettungslos dem Intellektualismus verfallenen Kunst erkennen können. Daß die vom Künstler selbst eingestandene, ja ausdrücklich betonte, lehrhafte Tendenz des Ganzen („mon intention était de peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude, que les Grecs et les Romains, en voyant mon ouvrage, ne m'eussent pas trouvé étranger à leurs coutumes") in ihrer Naivität von den Zeitgenossen nicht mit demselben Lächeln aufgenommen wurde wie von der Jetztzeit, muß aus der Gesamtpsychologie der Epoche verstanden und bei der historischen Bewertung des Bildes in Anschlag gebracht werden.

Abb. 233. David: Die Sabinerinnen (Louvre).

Diese Geistesverfassung der Zeit bestimmt das gesamte künstlerische Schaffen der Kunst am Ende des Jahrhunderts. Ein intellektueller Idealismus ertötet die auch bei den Führern des Klassizismus, vor allem David und Canova, in ihren Zeichnungen und Porträts nachweisbar vorhandenen Instinkte eines kraftvollen Naturalismus. Je mehr die Jahrhundertgrenze überschritten wird, desto unwiderstehlicher wird die Tendenz zur Typik. Das Individuum ist nichts, die Gattung alles. Die ganze künstlerische Produktion diesseits und jenseits des Rheines und der Alpen trägt die Signatur: von des Gedankens Blässe angekränkelt. (Einzig auf germanischem Boden erwächst dem Klassizismus schon jenseits der zeitlichen Grenzen des Empire, auf dem Gebiet der Architektur, ein Genius, der die beiden Welten, Antike und Gegenwart, zu einer neuen lebenskräftigen Einheit zu verschmelzen weiß: Schinkel.) Das Haupt des französischen Klassizismus jedoch sinkt, je weiter er sein Programm zu erfüllen sucht, in einen immer unerträglicheren Manierismus und Eklektizismus. Das gilt namentlich von den letzten Arbeiten mythologisch-historischen Inhalts, die nach der Napoleonischen Epoche entstanden bzw. vollendet wurden, dem Leonidas (1799—1815) und dem Mars und Venus-Bilde (1824, Brüssel), die in der Unnatur der Motive und der elfenbeinernen Glätte ihrer Modellierung hart an die Grenze der Wachskabinette streifen.

Jedoch auch in den schon während der Revolution und dann namentlich im „Empire" entstandenen Szenen aus der Zeitgeschichte, dem „Schwur im Ballhaus", dem „Marat", dem „Sacre" (Krönung der Kaiserin Josephine), der „Verteilung der Adler", bringt dieses Prinzip der Typisierung und Stilisierung von Vorgängen, die aufs engste an die eigene Gegenwart gebunden sind, den Künstler um seine besten Wirkungen. Auch wenn es Szenen zu malen gilt, die über Tod und Leben von Nationen entscheiden, betrachtet der Revolutionär und Parteigenosse Robespierres das bluterfüllte Antlitz des Tages aus dem Gesichtswinkel des klassischen Dreiecks. Auch hier würde er, wie bei seinen antiken Historien, alle moderne Kritik mit den gleichen Worten abwehren: Qu'importe la vérité, si les attitudes sont nobles!" Und im Innersten seines Künstler-

Abb. 234. David: Pius VII. u. Legat Caprara. (Paris, ehem. Coll. Ganay.) Nach Les Arts.

bewußtseins wäre er stolz auf diesen Sieg des „Geistes" über die „Zufälle" des realen Geschehens. Die Kunst hat der Idee zu dienen, nicht dem Leben. Aus dieser Forderung der Zeit heraus — der Klassizist Goethe dachte nicht anders — haben wir auch diese Seite der Davidschen Produktion zu würdigen. Dann wird verständlich, warum das chaotische Durcheinander des wirklichen Schwurs im Ballhause (1791), wie ihn uns die Graphiker der Zeit (Duplessis-Berteaux u. a.) übermitteln, bei ihm, dem Historienmaler, zu einer trotz aller scheinbaren Spontaneität wohlberechneten, den Gesetzen der Symmetrie und der Dynamik der Kontraste gehorchenden Gruppe sich gestaltet (von David selbst nur der Karton in schwarzer Kreide und Bister, Louvre). So wird der blutrünstige Aspekt des ermordeten Marat (1793) bei aller Eindringlichkeit des Gesamtwurfs durch den wohlabgewogenen, fast statuarischen Aufbau gemildert und zugleich heroisiert (Orig. in Brüssel; Zeichnung d. Kopfes in Versailles). Und auch das Hauptwerk der Reihe, das riesige Zeremonienbild des Sacre (1805—07), das sowohl durch seine Dimensionen (9,31 × 6,10 m), wie seine künstlerischen Qualitäten als eine der grandiosesten Leistungen des Empire und der gesamten Historienmalerei überhaupt gelten muß (äußerster Gegenpol: Menzels Krönungsbild von 1865), ist das Produkt kühl abwägender, die Massen wie die Einzelmotive in die strengen Geleise eines linearen Reliefstils eindämmender Kompositionskunst (Orig. u. Skizzen im Louvre). — In der Verteilung der Adler (1810) endlich verirrt sich dieser licht- und farbenscheue Antinaturalismus in seinem Verlangen nach größtmöglicher Typik und Pathetik zu einer abermals nur aus der Psychologie der Zeit erklärbaren Vermischung der antiken und der modernen Formenwelt, indem er die Generale Bonapartes zwingt, ihre patriotischen Gefühle in den wörtlich wiederholten Gesten des Apoll von Belvedere, des Borghesischen Fechters und des Merkur des Giov. da Bologna zu äußern.

Dennoch enthalten diese Davidschen Bilder aus der Zeitgeschichte (mit Ausnahme der „Adler"), wertvollste Teile seiner Kunst, und namentlich das Krönungsbild ist voll von ihnen. Grade diejenige Seite seiner Produktion, die der Künstler, in der Dogmatik seiner Zeit befangen, am geringsten einschätzte, seine Porträts, sind dasjenige, was uns heute an seiner Kunst, sobald wir sie auf ihre Dauerwerte hin betrachten, noch fesselt und zur Bewunderung zwingt. Hier,

Prud'hon: Studie (Kreidezeichnung)
Nach Revue de l'Art ancien et moderne 1922

Abb. 235. David: Mme. Sériziat (Louvre). Ausschnitt.

wo die Gebundenheit an das Objekt seinen typisierenden Tendenzen Einhalt gebot, konnten die ihm angeborenen Kräfte einer ebenso scharfsichtigen wie wandlungsfähigen Psychologie und Physiognomik sich aufs glücklichste entfalten. Auf diesem Gebiet, das er selbst nur unwillig, aus materiellen Gründen, pflegt, ist sein geistiger Horizont und sein Ausdrucksvermögen unbegrenzt. Es gelingen ihm Leistungen von so starker Geschlossenheit, Stilreinheit und Monumentalität wie das Porträt Pius VII., des unfreiwilligen Zeugen der Kaiserkrönung (1804, Abb. 234). Daneben stehen Einblicke in die bürgerliche Alltagssphäre von dem eindringlichen und schonungslosen Realismus der „Damen von Gent“ (Abb. 23, bei denen die Autorschaft D.'s mit Unrecht bezweifelt worden) und der Familie des Michel Gérard (Mus. in Mans). Dasselbe Jahr 1800 zeitigt den heroischen Wurf des Bonaparte auf dem St. Bernhard (Versailles, mehrere Kopien, u. a. im Berliner Schloß), wie das liebliche Idyll der Mme. Récamier (Louvre, unvoll.) mit dem unendlich feinen Gefüge seiner Linien und dem stillen Spiel diskreter Kontraste. Derselbe Künstler, der die Grimasse des sterbenden Marat meistert, schafft inmitten der blutigsten Schrecken der Revolution, in den Monaten eigener Kerkerhaft (1794) ein Gebilde von so bestrickender Anmut wie das Porträt seiner Schwägerin Mme. Sériziat (Abb. 235), das eher in das Reich des deutschen Biedermeier hineinzugehören scheint als in das Œuvre des Meisters der Horatier und Sabinerinnen. Die Linie, in jenen „Historien“ die Dienerin der abstrakten Idee und ihres Eigenwertes beraubt, gewinnt hier plötzlich Leben und Individualität. Der glatte Fluß konventioneller Umrisse weicht dem Reichtum einer Liniensprache, deren Ausdruckskraft und Wandlungsfähigkeit in der Gestaltung differenziertester stofflicher und rhythmischer Motive wir inmitten der Museumsluft, die die übrigen Werke Davids umgibt, wie einen erfrischenden Naturhauch begrüßen. Das Werk steht, ebenso wie sein Gegenstück, das Bildnis des Gatten der Dame (gleichfalls im Louvre; beide in Spemanns „Museum“ XI reprod.), im Schaffen Davids nicht allein, und es bleibt aufs höchste zu beklagen, daß so viele andere Meisterwerke dieser Porträtkunst, für die wir gern die ganze Masse seiner

großen Historienbilder hingeben würden, sich in der Provinz und im Privatbesitz verborgen halten (Proben in Les Arts 1907, 1913). Weiteres über den Porträtisten David s. im nächsten Kapitel. —

Das Schauspiel dieses Konfliktes zwischen dem offiziellen Schaffen, das den Beifall der Mitwelt findet, und dem intimen, das die Nachwelt als höchste Leistung des Künstlers wertet, erlebt die Kunstgeschichte in David nicht zum erstenmal. Es findet in allen Perioden eines naturfernen Manierismus statt; die Antike kennt es so gut wie der Barock und das Rokoko; innerhalb des Klassizismus jedoch wird es in der folgenden Generation, im Schaffen Ingres', des Erben Davids, abermals Ereignis.

III. Pierre Prud'hon

Neben der überragenden Persönlichkeit Davids konnte sich keine andere Kraft behaupten. Die Namen der zahllosen Schüler aus allen Nationen, deren Arbeiten heute noch die Wände der Magazine der Ecole des Beaux-Arts bedecken, sind längst verdienter Vergessenheit anheimgefallen. Die wirklich bedeutenden Köpfe unter ihnen, vor allem Gros und Girodet, emanzipierten sich schon bei Lebzeiten Davids langsam von dem klassizistischen Joch und leiteten die von David selbst mit überraschendem Klarblick vorausgeahnte, wenn auch nur im stillen Gespräch mit der eigenen Tochter prophezeite, Reaktion der Romantik ein. Ihr Wirken liegt außerhalb der historischen Grenzen unserer Darstellung. Dagegen bedarf noch ein Name hier eindrücklicher Erinnerung, der allerdings den Zeitgenossen neben dem alles überstrahlenden des Meisters der Horatier und Sabinerinnen wenig bedeutete und dessen Wirken dem Davids zeitlich fast genau parallel lief, ohne die geringsten Spuren in der zeitgenössischen Kunst zu hinterlassen. Der stille Pierre Prud'hon (1758—1823) ist eine jener Künstlernaturen, die zur unrechten Zeit geboren, vom Geist der eigenen Gegenwart eher befeindet denn getragen, zeitlebens ein Dasein im Verborgenen führen, aus dem sie erst der Spürsinn und die Liebe der Nachwelt erlöst. Durch seine tragischen Lebensumstände, die bei den Goncourt nachgelesen werden mögen, erscheint er nicht minder ein Antipode des auch in seinen äußerlichen Lebensumständen vom Glück begünstigten David als in seiner Kunst. Prud'hon ist gegenüber dem Dramatiker David ein ausgesprochener Lyriker und eher ein Romantiker denn ein Klassizist. Die Gestalten seiner Phantasie scheuen das volle Tageslicht und suchen statt der offenen Szene die Helldunkelregionen einer visionären Welt. Die Zauber des Lichtes, die David und der gesamte Klassizismus verschmähte und bekämpfte, sind diesem Träumer Lebenselement. Sein Ideal ist derjenige unter all den Meistern der Vergangenheit, der seiner Gegenwart am fernsten steht: Correggio. Er folgt den Spuren dieses seines Ahnen jedoch ebensowenig in blinder Abhängigkeit, wie er den anderen Leitstern seines Schaffens, die Antike, durch die Brille des Intellektualismus betrachtet. Seine Anschauung des Nackten ist ebensoweit entfernt von der Blutleere des zeitgenössischen Klassizismus, wie von der oberflächlich dekorativen Manier des durchschnittlichen Rokoko. Ein vergleichender Blick auf die Abb. 233 und die Aktzeichnung auf unserer Tafel VI genügt, um die Überlegenheit dieses Einsamen über die tonangebenden, schulbildenden Häupter der beiden Richtungen zu fühlen. Prud'hon bringt das Unmögliche zustande, die beiden feindlichen Welten: Plastik und Malerei, Klassizismus und Rokoko, ja zwei Gegenpole alles bildnerischen Schaffens wie die Antike und Correggio, zu einer lebendigen Synthese zu verschmelzen. In der Zeichnung leistet er sein Höchstes. Wenn auch sein offizieller Ruhm auf den vielfach abgebildeten Hauptwerken des Louvre („Psyche, von Zephyr entführt"; „Gerechtigkeit und Rache den Verbrecher verfolgend" 1804—08, Porträt der Kaiserin Josephine) beruht, so ist Prud'hon doch da am stärksten, wo er seinem innersten Wesen entsprechend nicht für die Öffent-

lichkeit arbeitet, sondern unbeobachtet mit seinem Genius Zwiesprache führt. Da entstehen so zauberhafte Gebilde, wie die hier in unserer Tafel vorgeführte Studie, eine der schönsten von vielen, mit denen er zeitlebens seine Mappen zu füllen nicht müde wurde. Diese Studien nach dem Nackten erscheinen uns heute nicht nur als das Kostbarste, was Prud'hon geschaffen, sondern, von den Davidschen Porträts abgesehen, als die einzigen lebendigen Früchte der ganzen Malerei der Revolution und des Empire. Vor solchen Leistungen versagen abermals, wie vor allen Höhepunkten künstlerischen Schaffens, alle kunsthistorischen und -theoretischen Etikettierungen. Was ist an diesem, in unlösbarer organischer Einheit vor uns stehenden Gebilde „malerisch", was „plastisch", was „Rokoko", was „Klassizismus"? Dieser blühende, fleischgewordene Marmor entzieht sich ein für allemal den Seziermessern noch so begabter Kunstsystematiker und Querschnittsvirtuosen. Prud'hon gilt es zu erfassen, das Individuum, das so und nur einmal so geformte Antlitz der Persönlichkeit zu erkennen, das in der Unerforschlichkeit alles wahrhaft Lebendigen allen Operationen des Intellekts ein ewiges Lächeln entgegenhält.

Abb. 236. Prud'hon: Studie zu einer Madonna (Dijon).

Was sich an den Zeichnungen Prud'hons der Wortinterpretation erschließt, ihre Technik, an sich schon ein Wunder, haben die Goncourts bereits in wahrhaft kongenialer Weise gedeutet, so daß sich eine erneute Analyse angesichts unserer Abbildung erübrigt. Das hier in der Übersetzung der Zeitlerschen Ausgabe (Leipz. 1910, Bd. II) folgende Zitat mag den Beschluß unseres Kapitels bilden:

„Es ist das Merkmal von Prud'hons Genie, sein Eigenstes und seine Stärke, daß er vom Innern der Gestalt heraus das Äußere entwickelt. Als allererstes sucht er die Lichtkonturen in den Körpern, der Strahl ist seine Linie. Sobald er auf dem blauen Grunde Kontur und Schatten mit leichten Strichen angedeutet hat, die Plätze festgelegt, die Proportionen ausgewählt, fährt er mit einem Tuch leicht über diese ersten Linien, wodurch die schwarze Kreide in einer Wolke geriebener Kohle auseinanderfliegt. Und nun beginnt er die Gestalt in breiten Zwischenräumen aus dem zarten Grunde, dem lichten Dunkel mit festen Bleistrichen zu entwickeln, die er in gleicher Richtung mit dem Lauf der Muskeln führt und nur an den Gelenken kreuzt. Nun glaubt man unter dieser weißen Schicht, in diesem Netz zu sehen, wie eine lichte Muskelbildung sich aus dem Dämmer loslöst; dann werden durch den weichen Stift die Schatten dichter, der breite, kräftige Strich des Zeichners verhüllt den Umriß der Gestalt weit mehr als er ihn scharf begrenzt und läßt in dem undeutlichen Entwurf, der ganz in Licht gebadet ist, die Linien einer Form verfluten, die die Natur wie schmeichelnd hier verrät. Hier setzt die Lichtmodellierung von neuem ein. Zunächst verstärkt er die Valeurs und häuft und drängt die weißen Kreidestriche, die sich auf den Gelenken und Wölbungen der Glieder in Rautenform verbinden, die auf den Muskeln der Brust wie Sillonstreifen glänzen und ihnen das Relief der Helden des Parthenon verleihen; dann wird durch Wischen mit indischem Musselin die ganze Arbeit ausgeglichen zu einem einheitlichen Ton. Die kleinste Lichtandeutung wird betont, der schwächste Abstand kommt zum Ausdruck und früher macht Prud'hon nicht Halt, als bis durch tausend feine Striche, die seine Kreide aneinanderfügt, wie lichtgetränkt das menschliche Gebilde lebt und atmet." — Eine große Anzahl Prud'honscher Zeichnungen brachte die Pariser Ausstellung des Jahres 1922 (vgl. Revue de l'Art 1922).

4. Kapitel:

Das Porträt

David steht mit seiner Unterschätzung der eigenen Porträtschöpfungen nicht allein. Dem ganzen 18. und auch dem vorhergehenden 17. Jahrhundert gilt die Bildnismalerei als eine Kunst zweiten Ranges. Nach den vom Roi Soleil und seinem Generalintendanten Lebrun festgesetzten Statuten der Akademie bleiben diejenigen Mitglieder, die sich offiziell als Porträtmaler bekennen, von den höheren akademischen Würden ausgeschlossen. Die Historienmalerei nimmt alle Ehren für sich in Anspruch und blickt mit Geringschätzung auf die „niederen" Zweige des Genres, der Landschaft, des Porträts, herab. Die Nachwelt hat diese Wertskala ins Gegenteil verkehrt. Das Porträt der beiden Epochen gilt uns heute als einer der Höhepunkte ihrer gesamten Produktion, und ihre Historienbilder sind heute fast vergessen. Neben den künstlerischen Werten stehen die psychologischen und kulturhistorischen. Der moderne Mensch in allen Spielarten zieht an uns vorüber, eine nicht nur nach Hunderten, sondern nach Tausenden zählende Galerie von Charaktertypen aus der Hochblüte einer Kultur, von deren Reichtümern das verarmte Frankreich noch heute zehrt. Nur die wichtigsten Phasen und Träger der Entwicklung können hier zu Worte kommen.

Im Porträt, nicht im Historienbild kommt der Kolorismus des Dixhuitième am frühesten zur Erscheinung. Hier zuerst werden die Schranken des akademischen Eklektizismus durchbrochen. Die triviale Forderung der „Ähnlichkeit" seitens der Auftraggeber bringt die stärkste Lockerung der Fesseln der klassizistischen Tradition und den engeren Anschluß an das Objekt hervor. Der sonst verpönte Naturalismus darf hier seine Rechte geltend machen. An Stelle der italienischen Eklektiker wirkt das Vorbild der niederländischen Klassiker des Porträts, in erster Linie des van Dyck, entscheidend auf die Anfänge der Entwicklung. Parallel mit der gleichen Erscheinung, die wir in der Geschichte des plastischen Porträts konstatiert hatten, beginnt um die Wende des 17. Jahrhunderts der zeremonielle Stil der Versailler Ära sich zu lockern und einer freieren malerischen Auffassung Platz zu machen (vgl. die Abb. 112 mit 243). Die Rolle, die Coyzevox und der jüngere Coustou in der Porträtplastik spielen, wird in der Malerei von Rigaud und Largillière mit unvergleichlich höherer Kraft und Produktivität übernommen.

Der Ernst des Lebrunschen Selbstporträts (Abb. 242), das den künstlerischen Beherrscher von Versailles in der fast mürrischen Grandezza seiner offiziellen Würde zeigt, wird in der Régence überwunden (Abb. 243 u. 250). Hyacinthe Rigaud (1659—1743) gehört seinen Lebensdaten nach beiden Jahrhunderten an. Er wächst unter der Protektion Lebruns selbst auf, der mit scharfblickender Menschenkenntnis und rühmenswerter Liberalität den jungen Anfänger trotz des eben erlangten Prix de Rome vor den Ablenkungen einer Italienreise bewahrt. Rigaud feiert innerhalb des Glanzes der Versailler Ära seine ersten Triumphe. Er wird der berufene Interpret der repräsentativen Spitzen jener Gesellschaft, die am Ende des 17. Jahrhunderts Frankreich und halb Europa beherrscht. Die pathetische Geste, die damals den Ton in allen Kundgebungen des politischen, sozialen und geistigen Lebens angab, wird heute, im Zeitalter einer antirhetorischen Weltanschauung nur allzu leicht Gegenstand des Mißtrauens. Besonders in germanischen Ländern ist man allzu sehr geneigt, alles als „Pose" anzusehen, was uns wesensfremd und mit Recht antipathisch erscheint. Aber gerade vor diesen so charakteristischen Erzeugnissen der Ära des Roi Soleil bedarf es einer objektiv historischen Einstellung. Man wird diesen Arbeiten nur gerecht, wenn man die schon mehrmals von uns betonte Tatsache sich abermals vor Augen hält, daß dem Franzosen die „große" Geste nicht wie uns nur Form und leerer Schein, sondern Inhalt und höchster Ausdruck seines nationalen Empfindens bedeutet. Das gilt vom Siècle de Louisquatorze so gut wie vom jüngsten Tage; am stärksten aber von jener Epoche, da Frankreich seine höchste politische und kulturelle Blüte entfaltete. Wie die hallenden

Pesne, Die Tänzerin Barberina
Sanssouci

Alexandriner des Corneille und Racine nur in französischen Seelen volle Resonanz finden, so können die pompösen Repräsentationsstücke der Porträtmaler jener Tage nur aus dem Geist der Zeit verstanden werden, einer Zeit, da jedes Individuum, gleichviel welchen Standes, sich als Repräsentant der Nation fühlte, und auch der Angehörige des Bürgerstandes jedes Berufes die Allüren des Roi Soleil anzunehmen für nötig befand, sobald er mit dem Abbild seiner eigenen Persönlichkeit vor die Öffentlichkeit trat. Wir erinnern uns, bei der offiziellen Plastik der Zeit den Vorgang schon einmal beobachtet zu haben (s. S. 2). All das, was uns an dieser Porträtkunst des „Grand siècle" so fremd, so verlogen und „unnatürlich" erscheint, ist getreuer Ausdruck des Zeitempfindens. Die in sich beruhende Kraft, die keiner äußeren Geste bedarf, die stille Größe echter Vornehmheit, die ihres eigenen Wertes sicher ist, suchen wir daher in dieser Epoche vergeblich. Der Franzose, der Anbeter der Phrase, kennt sie überhaupt nur in seltenen Ausnahmen, und man darf sie daher vom Louisquatorze am wenigsten fordern, eben weil in dieser Epoche der typische Charakter der Nation seinen reinsten Ausdruck gefunden hat.

Abb. 237. La Tour: Selbstbildnis (Amiens).
Nach Gonse: Musées de France.

Wenn daher der geistige Gehalt und Wert dieser Porträtwerke bedingter ist als der jeder anderen Epoche, so bleibt das rein künstlerische Niveau doch auf respektabler Höhe. Was einem höchst kultivierten Virtuosentum in Komposition, in Zeichnung und Farbe erreichbar war, ist hier aufs glänzendste geleistet. Neben der akademischen Blutleere der gleichzeitigen Historienmalerei wirkt die Verve der Mache gradezu erfrischend. Der Glanz und Reichtum des Zeitkostüms, die Häufung kostbarster Materialien an den Objekten selbst, forderte von den Malern eine höchst entwickelte koloristische Fähigkeit in der Bewältigung der rein sinnlichen Wiedergabe differenziertester Stoffe, die innerhalb eines im wesentlichen auf Linie und Relief eingestellten Zeitstils, höchst überraschend wirkt. Die niederländische Schulung allein kann hier nicht als ausreichende Erklärung gelten. Vielmehr haben wir in diesen farbig hochwertigen Leistungen innerhalb der antikoloristischen Louisquatorze-Epoche selbst die ersten für die weitere Entwicklung entscheidenden Äußerungen jener anderen Tendenz des französischen Kunstempfindens zu sehen. Die antiklassizistische koloristische Richtung macht sich hier zum erstenmal geltend, die in allen Jahrhunderten neben der anderen, teils in feindlichem, teils in friedlichem Wettkampf, einhergeht und die um die erste Hälfte des 18. wie in der zweiten Hälfte des 19. sogar die Oberhand über die akademische gewinnt.

Die von Rigaud angebahnte Wendung zum Kolorismus wird von Nicolas Largillière (1656—1746) aufgenommen und zur Höhe geführt (Abb. 244 u. 251). Auch Largillière gehört noch mit einem vollen Drittel seiner Lebensarbeit dem alten Jahrhundert an. Fast gleichzeitig mit Rigaud geboren, überlebt er wie dieser das größte malerische Genie der Epoche, Watteau, noch um mehr als zwei Jahrzehnte. Jedoch erscheint er uns trotz dieses zeitlichen Parallelismus gegenüber dem noch wesentlich im 17. Jahrhundert wurzelnden Rigaud als der vorgeschrittene Meister. Die Gruppenbildnisse der beiden Künstler aus unserer Einleitung (Abb. 3 u. 7) mögen

hier in die Erinnerung gerufen werden. Was dort schon von der Veränderung in der allgemeinen geistigen Physiognomie der Epoche der Régence gegenüber der des Louisquatorze gesagt wurde, gilt von der ganzen Produktion Largillières, soweit sie das Datum 1700 überschreitet. Auch in den beiden hier abgebildeten Einzelporträts konstatieren wir jene Auflockerung und Aufhellung des psychischen und koloristischen Inhalts, der die Signatur des Régencestils ausmacht. Die Grandezza des alten Stils wird noch nicht ganz aufgegeben, aber sie wird gemildert und vermenschlicht. Man schlägt in Blicken und Haltung Brücken zum Beschauer, und entsprechend dieser psychischen Wandlung wird auch in Komposition, Modellierung und Farbe die Kunst der Übergänge angebahnt. Die diametralen Gegensätze weichen der vermittelnden Konsonanz. Alles ist auf ein Mezzoforte gestimmt. Unmittelbar neben einen Rigaud gehalten wirkt ein Largillière unvergleichlich vorgeschrittener, moderner im Sinne des 18. Jahrhunderts. Der erlesene Geschmack der Farbenkombinationen, die bei aller Noblesse und Diskretion nie die glutvolle Wärme und spontane Sinnlichkeit des geborenen Koloristen vermissen lassen, berechtigt uns, diese Schöpfungen neben denen Watteaus als die bedeutendsten künstlerischen Leistungen aus dem Anfang des Jahrhunderts zu bewerten.

Auch Largillière wächst, wie Rigaud, zu seinem Heile außerhalb des italienisierenden Klassizismus von Versailles auf. In Paris geboren, aber in Antwerpen erzogen, atmet er von Jugend auf die Luft der großen niederländischen Koloristen. Seine Anfänge stehen im Zeichen van Dyck's. Der Hauptschüler des alten vlämischen Aristokraten, Lely in London, nimmt den jungen 18-jährigen Adepten gastlich in sein Atelier auf und fördert ihn bis zu der Zeit, da politische Verhältnisse seine Rückkehr nach Frankreich als ratsam erscheinen lassen. Trotz der antiakademischen Richtung seiner Kunst wird ihm von Lebrun die gleiche Förderung zuteil wie seinem Geistesverwandten Rigaud. Die beiden, im gleichen Jahrzehnt geborenen Künstler schaffen in seltenem friedlichem Wettstreit und persönlicher Freundschaft das ganze, mehrere tausend Stücke zählende Museum repräsentativer Porträts aus fast drei Generationen der französischen Geschichte, bis beide in denselben 40er Jahren des neuen Jahrhunderts, im 9. Lebensjahrzehnt abberufen werden. In Deutschland bieten die Galerien von Braunschweig und Dresden die beste Gelegenheit, charakteristische Werke der beiden Meister kennen zu lernen. Die Bremer Kunsthalle besitzt sogar ein Stück ersten Ranges, das von E. Waldmann eingehend gewürdigte Familienbildnis Largillière's (Zeitschr. f. Bild-Kunst 1919).

Neben Largillière können einzig die Porträtschöpfungen von Watteau und Desportes als ebenbürtige Leistungen genannt werden. Desportes ist bereits in Abb. 208 vorgeführt worden. Watteau überragt in seinen wenigen Bildnissen ihn sowohl wie Largillière durch die Tiefe und Kraft seiner Charakteristik. Das Porträt des Bildhauers Pater, des Vaters des Malers, steht in der Monumentalität und Schlagkraft des Gesamtwurfs ebenso isoliert in seiner Umgebung wie alle übrigen Schöpfungen des Meisters (Abb. 168). Vgl. auch das Selbstbildnis (Abb. 176) und die in dem Watteau-Bande der „Klassiker der Kunst" abgebildeten Stücke.

Halb der Régence, halb dem Louisquinze gehören zwei Porträtisten an, die im Ausland die französische Kunst jener Zeit erfolgreich vertreten: Louis de Silvestre (1675—1760), der, von August II. nach Sachsen berufen, allen Besuchern Dresdens aus seinen großen Repräsentations- und Gruppenporträts bekannt ist. Aus der Schule Lebrun's hervorgehend vertritt er als zuverlässiger Chronist eine solide Qualität ohne höhere künstlerische Eigenart. — Wesentlich bedeutender ist Antoine Pesne (1683—1757), der als Schüler des Delafosse von vornherein zu einem Kolorismus höherer Art vorgebildet war. Von Friedrich dem Großen an den preußischen Hof verpflanzt, dem er 46 Jahre lang treu blieb (von 1711 bis zu seinem Tode), wird er zum Ikonographen der führenden Persönlichkeiten jenes Kreises, der in der Vereinigung männlichen Ernstes und menschlicher Größe mit vollendeter Kultur der Formen innerhalb Europas eine so völlig isolierte Erscheinung bildet. In seiner stilistischen Entwicklung von dem frühen Familienbildnis im Neuen Palais (1718) bis zu dem in unserer Abb. 15 vorgeführten Selbstbildnis von 1754 (nicht 1748), durchlebt Pesne alle Phasen von der Régence bis an die Schwelle des Louisseize. Auch als Deckenmaler (Rheinsberg, Charlottenburg, Potsdamer Stadtschloß), wie als Genrekünstler in der Richtung der Lancretschen Tanz- und Theaterbilder hat Pesne sich betätigt (s. d. farb. Taf. VII).

Die dreißiger Jahre des neuen Jahrhunderts bringen den endgültigen Sieg des malerischen Sehens, das Louisquinze. Die letzten Fesseln des alten Stils werden abgestreift, und an die Stelle der Repräsentation und Würde tritt die Grazie und die Koketterie. Höchst charakteristisch er-

Abb. 238. La Tour: Marquis de Villars (Aix). 1743.
Nach Gonse: Musées de France.

scheint es, daß der Hauptrepräsentant des Rokokoporträts, Jean-Marc Nattier (1685—1766), überwiegend Frauenbildnisse malt (Abb. 252 u. 253). Während die Louisquatorze- und Régencemeister ihr Bestes im männlichen Porträt gaben und Rigaud das weibliche sogar höchst ungern übernahm — „si je les fais telles qu'elles sont, elles ne se trouveront pas belles; si je les flatte trop, elles ne ressembleront pas" — entfaltet die Porträtmalerei des Rokoko ihre ganzen Reize erst da, wo sie wie alle Welt dem Weibe huldigt. An die Stelle des Imponieren-wollens tritt jetzt als höchstes Ziel der Wunsch zu „gefallen". Das Leben ist ein großer Ball, und die Kunst eines der vielen Mittel zur Verführung. Aus diesem Wandel der Lebensanschauung resultieren die künstlerischen Differenzen zur Vergangenheit. Da die Forderung der Zeit von 1730 nicht mehr auf das Berauschende und Blendende, sondern auf das Anmutige und Einschmeichelnde lautete, wird im formalen und koloristischen Aufbau des Porträts alles Monumentale, alles Lastende und Schwere ausgeschaltet. Diesem Gebot der Stunde weicht der letzte Rest des heroischen Einschlags, den das Frauenporträt der vorhergehenden Epoche noch stets zur Schau trug (Abb. 250 u. 251). Zwar greift man im ersten Stadium der Entwicklung noch bei besonders feierlichen Anlässen gern auf den alten mythologischen Apparat zurück, doch machen die niedlichen Olympierinnen (Töchter Ludwigs XV. in Versailles) trotz der heroischen Attribute, mit denen sie noch in den Frühwerken Nattiers kokettieren, keinen Anspruch mehr darauf, daß ihre Deklamationen ernst genommen werden. Halb Kinder, halb Komödiantinnen, suchen sie durch eine halb gespielte, halb gefühlte Naivetät und Unschuld die Herzen zu verführen (Abb. 252). Daher verzichten sie, auch wenn sie Fürstenkronen im Wappen tragen, auf den Pomp des großen Repräsentationsstücks. An die Stelle der Dramatik tritt die Lyrik. Die Fanfaren der Samtvorhänge verschwinden immer mehr, und die Wände der Palastinterieurs weichen dem Ausblick in die freie Natur. Die pathetisch befehlende Geste wird durch ein liebenswürdiges Kokettieren mit dem Beschauer abgelöst. Der formale Aufbau folgt dieser veränderten Tendenz des psychischen Gehalts. In einheitlich elastischem Schwung gleitet die in der Régence noch so stark gehemmte Kurve durch das ganze Gebilde. Was von der Gruppenbildung in unserer Einleitung (Abb. 11) galt, gilt auch von der Einzelfigur. Ein Rückblick auf das Interieur der Zeit (Abb. 10) und das Kunstgewerbe (Abb. 13) mag die stilgeschichtlichen Zusammenhänge noch einmal in Erinnerung bringen: die Kurve, die

Abb. 239. La Tour: Mlle. Fel (St. Quentin).
Nach Les Arts.

dort Innenraum mit Decke und Tischbein mit Zarge zur unlösbaren Einheit verschmilzt, ist dieselbe, die hier bei Nattier von Hand zu Hand gleitend das Ganze zusammenschließt. Der gleichen Tendenz zur Erleichterung und Verschmelzung aller Elemente, die sich auch im Kostüm der Zeit bis ins Einzelnste verfolgen läßt, entspricht als letztes künstlerisches Korrelat die durchgehende Aufhellung der Palette. Auch das Kolorit wird aller Schwere entkleidet. Luftige Helligkeit tritt an die Stelle der gesättigten Valeurs der Régence. Hellblau, rosa, hellgrün und weiß sind die dominierenden Töne. Auch die Konsistenz der Farbe und ihr Verhältnis zur Form wird gelockert. Die Farbe, die bei den großen Koloristen der Régence, bei Watteau und Largillière, noch unlösbar mit dem Formengerüst verschmolzen schien, bedeckt jetzt nur als ein leichter Schleier die Oberfläche. Das gelegentlich des Vergleichs von Boucher mit Watteau Gesagte (S. 131) hat prinzipielle Bedeutung für den ganzen Louisquinze. Auch hier im Kolorit herrscht jenes Prinzip der Loslösung und Auflockerung der Teile, das wir einleitend als ein Haupt-Charakteristikum des gesamten Rokokostils zu erkennen hatten: die Guirlande auf dem Nattier-Porträt verhält sich als formales und koloristisches Element zu dem Ganzen wie die Ornamente im Innenraum oder im Möbel zu ihrem Fond (Abb. 10 u. 13).

Nattier als Persönlichkeit darf dennoch nicht den großen Koloristen zugezählt werden. Was von Boucher gilt, gilt auch von ihm und dem gesamten Louisquinze. An geistiger Bedeutung steht er hinter Rigaud und Largillière sowohl, wie hinter seinem Nachfolger La Tour weit zurück. Auch die Farbe ist ihm im wesentlichen dekorative Zutat, nicht Organ und Grundelement seines künstlerischen Empfindens. Dagegen ist er der typische Repräsentant seiner Epoche und ihrer ganz aufs Liebenswürdige und Dekorative eingestellten Richtung. Er spielt in der Geschichte der Porträtmalerei die gleiche Rolle wie Boucher im erzählenden erotischen Genre. Wie dieser ist er weit mehr Virtuose als Psychologe. Die wenigen männlichen Modelle, die er so ungern porträtiert zu haben scheint, wie der alte Rigaud die weiblichen, geraten ihm stets ins Feminine (Maréchal de Saxe, Dresden; Louis XV. u. a.). Doch dürfen über diesen Schwächen die positiven Qualitäten seiner früher ebenso ungerecht verachteten, wie neuerdings ebenso stark überschätzten Kunst nicht vergessen werden. Ein Porträt wie das hier in Abb. 253 vorgeführte aus seinen späteren Zeiten, ist schließlich doch mehr als ein durch die Reize des Modells bestechendes Werk. Soviel hier die Natur dem Ideal des Künstlers vorgearbeitet hat: das Ganze beansprucht doch als typisches Produkt der Epoche, in der es entstand, eine höhere Einschätzung, als ihm seinen rein künstlerischen Qualitäten nach zukommt. Das Bildnis dieser Unbekannten ist eine

der reinsten Inkarnationen des Nationalgeistes, die das 18. Jahrhundert hervorgebracht hat, das Resultat jener unnachahmlichen, nur innerhalb des französischen Kunstbereichs und durch einen Jahrhunderte währenden Klärungsprozeß ermöglichten Vergeistigung der reinen Außenwerte der menschlichen Existenz, als Augenerlebnis in gleichem Maße bestrikkend durch die Gelassenheit und unverwirrbare Selbstsicherheit des Modells, wie durch die Konsonanz der formalen Elemente.

Abb. 240. Boucher: Mme. de Pompadour (Edinburgh).

Die Bedeutung des Werkes wird noch durch einen kurzen Blick auf das gleichzeitige Porträt in Abb. 240 unterstrichen, das hier vor allem als Probe der Porträtkunst Bouchers seinen Platz finden mag. Das durch moderne farbige Reproduktion populär gewordene Bild der in die Kunstentwicklung ihrer Zeit maßgebend eingreifenden und selbst produktiven fürstlichen Mätresse zeigt abermals die ganzen Härten des trotz aller Bewegtheit in rein lineare Elemente sich auflösenden Stils Bouchers, dem die höheren malerischen und koloristischen Qualitäten mangeln. Das gleiche gilt von den übrigen als Zeitdokument und ikonographische Leistung bedeutsamen Porträts der Pompadour aus Bouchers Hand (Wallace Coll. u. a.).

Das zweite Porträt Nattiers steht, rein stilistisch betrachtet, schon am Ausgang des Louisquinze. Im Vergleich zu dem Jugendwerk (Abb. 252) trägt es bereits die Spuren des nahenden Louisseize. An die Stelle der Auflockerung ist die Beruhigung und Konzentration getreten. Es bereitet sich jener Prozeß vor, den wir an zwei Gruppenbildern Bouchers und Pesnes bereits entwickelt haben (Abb. 11 u. 15). Die Schwelle dieser neuen Epoche hat Nattier selbst noch nicht überschritten. Der Künstler, der für die Geschichte des Porträts die entscheidende Wendung herbeiführt, zugleich der Hauptrepräsentant der neuen Richtung, ist Quentin La Tour (1704—88). Obgleich die Hälfte des Lebenswerkes dieses Meisters noch dem Louisquinze angehört, liegt seine historische Bedeutung grade darin, daß er die Schranken einer wesentlich dekorativen Auffassung der Bildnismalerei wie sie Nattier vertritt, durchbricht und dem Charakterporträt die Bahn öffnet. Abermals ergibt sich für die historische Betrachtung die Notwendigkeit, auf die Ausnahmestellung hinzuweisen, die die starke Persönlichkeit in jeder Epoche der Geistesgeschichte der Menschheit einnimmt und neben deren Bedeutung die rein stilgeschichtlichen Zusammenhänge nur sekundären Wert beanspruchen können. Das Jugendwerk La Tours, das wir hier abbilden (Abb. 245), das Porträt eines im übrigen völlig unbekannt gebliebenen Berufsgenossen, trägt fast genau dasselbe Datum wie die kleine Rokokoprinzessin Nattiers, und doch liegen zwischen diesem einen Jahr Gegensätze und Wandlungen von fundamentaler Bedeutung. Das Individuum wird entdeckt. Der Mensch, bisher im wesentlichen ein dekoratives Gebilde wie die ganze übrige Welt der Erscheinungen, macht seine Rechte als Persönlichkeit geltend. Nicht der Typus, sondern die Ausnahme, der Einzelfall, wird als das Wesentliche empfunden und dargestellt. Und diese Tat, die der ganzen folgenden Epoche die Signatur verleiht, geschieht inmitten der Hochblüte des Rokoko. Die künstlerische Bedeutung eines Werkes wie dieses

Abb. 241. La Tour: Mme. de Pompadour, Pastell (Louvre).

La Tour liegt nicht in seiner stilistischen Einordnung in die Gesamtheit, in den Durchschnitt der gleichzeitigen Erscheinungen, nicht im „Querschnitt", sondern grade in der Betonung all der Elemente beschlossen, die diese Stilschranken durchbrechen. Daß es trotz gewisser Rokokomerkmale bis an den Rand erfüllt ist mit neuen Gedanken, die dem Zeitstil widersprechen, ist der Kern seines Wesens.

Der vehemente Ruck, mit dem der hier Porträtierte sich vor uns aufpflanzt, die Überrumpelung des Beschauers, der inmitten all des Arrangements der früheren Porträteindrücke plötzlich einen Naturlaut von ungeniertester Offenheit vernimmt — die Selbstporträts des Künstlers gehen darin noch wesentlich weiter (Abb. 237) — sind wie alle übrigen wesentlichen Elemente seiner Kunst in Formensprache und Kolorit in allererster Linie als Äußerungen des Wesens des Künstlers selbst, als psychische Entladungen seines Temperaments, als Projektionen seines persönlichsten Lebensgefühls zu erkennen und zu bewerten. Der Mensch La Tour, der von Jugend auf bis in sein spätestes Alter jeder Konvention die Fehde ansagte, und der selbst vor der Person des Königs und seiner Mätresse die Rechte, ja sogar die Launen seiner persönlichen Freiheit zu verteidigen sich nicht scheute, der einen Orden zurückwies, mit dem das Adelsprädikat des Trägers verbunden war, mußte seiner Mitwelt als Künstler und Menschendarsteller ein wesentlich anderes Antlitz zeigen als die typischen Rokokoporträtisten vom Schlage Nattiers. Aus dieser Gegensätzlichkeit der beiden Naturen entspringen die fundamentalen Gegensätze im künstlerischen Charakter der beiden zeitlich so nah benachbarten Bildnisse (Abb. 245 u. 252). Daher das Momentane, derb Zupackende hier gegenüber der subtilen Eleganz dort, daher die Drastik der Gebärdensprache und des Blicks, die lapidare Konzentration der Komposition, das Kontrastieren großer Formenkomplexe gegenüber der zart tüftelnden Kleinarbeit dort, endlich die Vereinfachung des Kolorits (schwarzer Rock und Barett, hellblaues Jabot, weiße Manschetten,

vor allem natürlicher Fleischton und Stofflichkeit des Beiwerks), alles in allem: ein individualisierender Naturalismus gegenüber der Typik und Konvention; geistiger und formaler Inhalt von diametraler Gegensätzlichkeit — bei völliger Koinzidenz des Zeitlichen.

Die weitere Entwicklung des Künstlers bewegt sich in den gleichen Bahnen. Die späteren Jahrzehnte bringen entsprechend der allgemeinen Stilentwicklung auf das Louisseize hin eine weitere Vereinfachung und Konzentration (Abb. 246). Doch der Grundcharakter bleibt unverändert, und das La Tour'sche Temperament verrät sich inmitten der Gesamtheit der Produktion sofort durch die sprühende Lebendigkeit der Auffassung und die Verve der Mache. La Tour's Domäne ist das Pastell. Fast sein ganzes Œuvre ist in dieser Technik geschaffen. Kein Zufall; denn dieses ewig unruhige, ganz auf das Erfassen des charakteristisch-erschöpfenden Moments gerichtete Talent konnte in der subtilen, lange Geduld erfordernden Ölmalerei kein adäquates Ausdrucksmittel finden. Dagegen kam die schon im Louisquatorze von Nanteuil und Vivien geübte, dann im Beginn der 20er Jahre des neuen Jahrhunderts von der Venezianerin Rosalba Carriera mit größtem persönlichem Erfolg nach Paris verpflanzte Technik der Individualität grade dieses Künstlers entgegen wie keine zweite; in ihm hat sie ihren Klassiker gefunden. Die oft allzu äußerliche, ins banal Süßliche verfallende Kunst der Italienerin weit hinter sich lassend, erhebt La Tour die farbige Kreide zu einem psychologischen und koloristischen Ausdrucksmittel ersten Ranges. Griffen die Rosalba und alle späteren Pastellisten des Jahrhunderts um und nach La Tour (mit Ausnahme des überragenden und ganz isolierten Chardin, s. o.) zu dem Farbstift, weil er mit der feinkörnigen, zerbrechlich zarten, an Puder gemahnenden Struktur seines Materials dem verzärtelten Geschmack der Zeit und des eigenen femininen Empfindens besser entsprach als das männlich kräftige Pigment des Öls, so sucht der ganz auf das Charakteristische und Persönliche ausgehende La Tour in der leichten Handhabung und Gefügigkeit des Materials die einzig möglichen Stützen seiner sprunghaften, von tausend Imponderabilien des Moments abhängigen Phantasie. Doch begnügt sich La Tour trotz der impressionistischen Schlagkraft seiner physiognomischen und malerischen Technik keineswegs mit der Improvisation. Die subtile Feinarbeit eines Frühwerks wie des in Abb. 238 vorgeführten zeigt, daß er die Kunst der Übergänge und farbigen Nuancierungen diskretester Art nicht minder beherrschte wie die konzentrierte Dynamik vielformiger, kontrastierender Elemente (Abb. 246). Verkörpert das erstgenannte Werk in der mit höchster Delikatesse durchgeführten Akkordfolge von malvenfarbigem Samt, crèmefarbigem Weiß und der ganzen, mit höchster Kunst zusammengehaltenen Kleinwelt der Broderien und des Pelzbesatzes ein Meisterwerk koloristischer Kammermusik, neben dem alle Arbeiten Nattiers linear befangen und koloristisch konventionell erscheinen, so zeigt der spätere „Silvestre" mit seinem als farbiges Objekt ganz uninteressanten simplen Blau des Arbeitskittels und dem hellen Violettgrau des Kopftuchs die Unabhängigkeit des geborenen Koloristen und Psychologen vom Thema: die Weiterentwicklung der mit dem „Dupeuch" eröffneten Richtung auf das reine Charakterporträt. Alles formale Beiwerk bedeutet ihm jetzt nur noch begleitende und verstärkende Folie für den geistigen Inhalt, und es gelingt ihm, schon in den ersten Jahren der Wende des Rokoko zum Louisseize, zwei Jahrzehnte vor den epochalen Taten Houdons (s. o.), das erschöpfende Abbild eines von allen Fesseln der Dekoration befreiten reinen Menschentums.

Nicht geringer ist La Tour's Interpretationskunst auf dem Gebiet der weiblichen Psychologie. Von den ersten öffentlichen Erfolgen an, die ihm schnell die „große Welt" der Pariser Salons und den fast täglichen Verkehr mit der Elite der weiblichen Kunst- und Theaterkreise eröffneten, benutzte La Tour diese reichen Quellen künstlerischer Anschauung nicht wie seine Vorgänger, vor allem Boucher, dazu, um Décolletés zu studieren, sondern um Köpfe zu gestalten

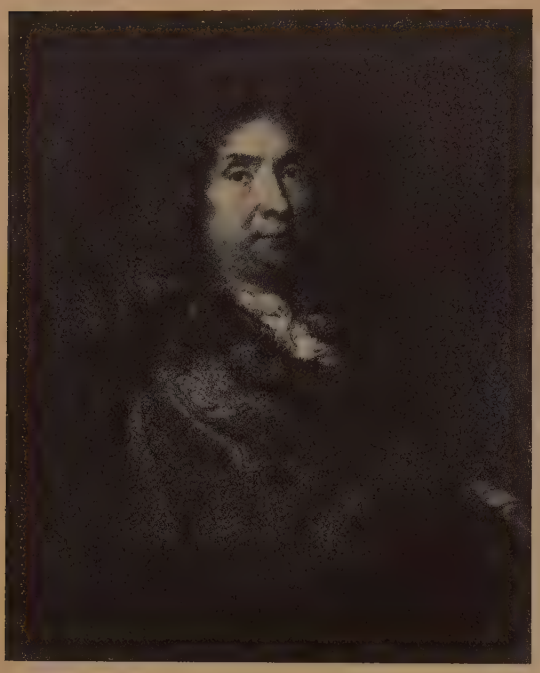


Abb. 242. Lebrun — 1684 — Selbstbildnis.

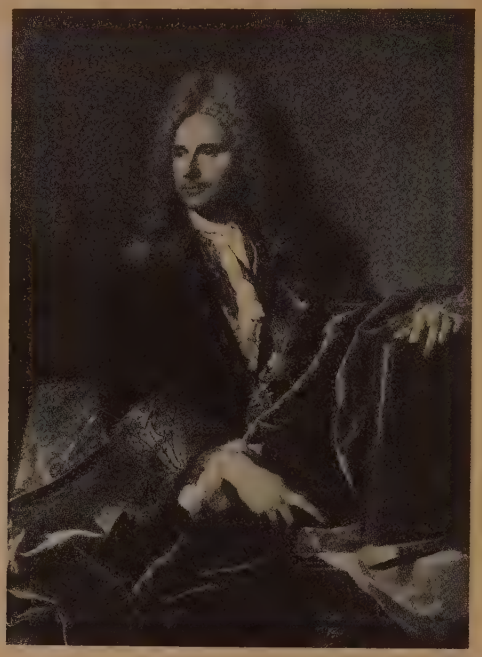


Abb. 243. Rigaud: Robert de Cotte.

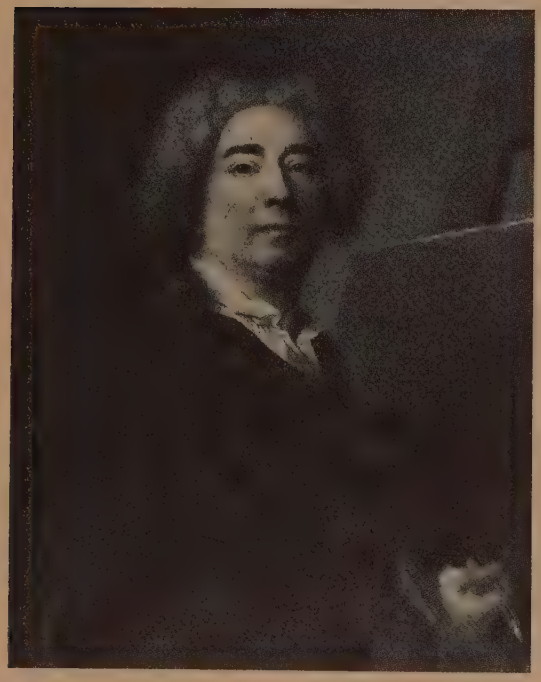


Abb. 244. Largillière: Selbstbildnis.

Abb. 245. La Tour — 1739 — Dupeuch.

Abb. 246. La Tour — 1753 — Silvestre.

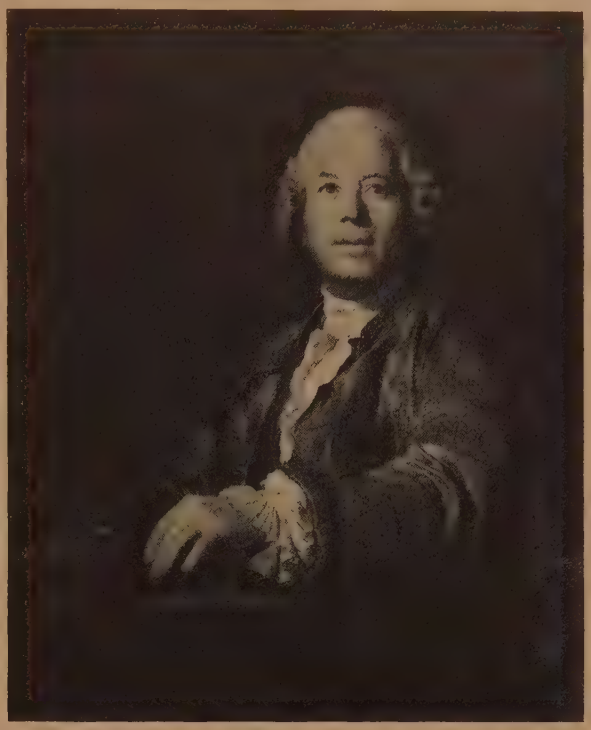


Abb. 247. Duplessis — 1775 — Gluck.

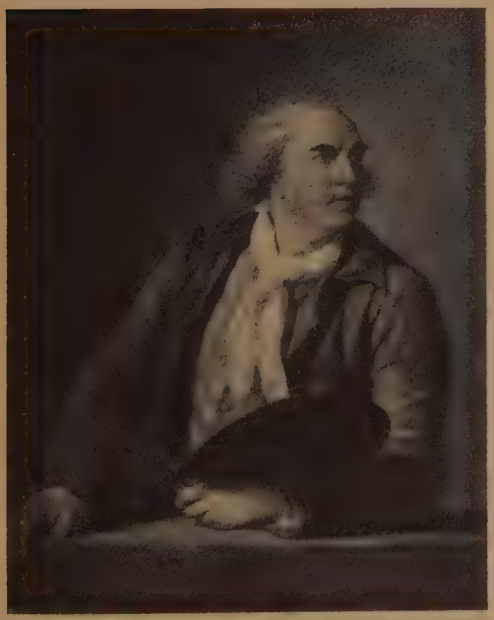


Abb. 248. Vigée-Lebrun — 1788 — H. Robert.

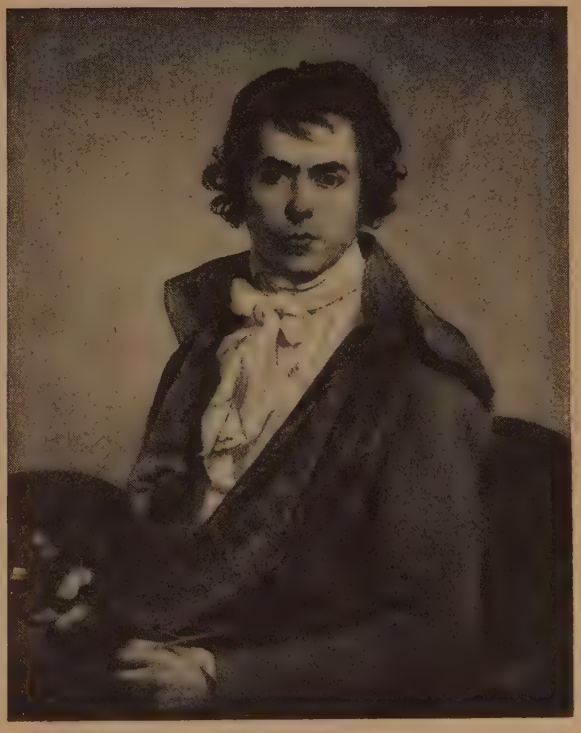


Abb. 249. David — 1794 — Selbstbildnis.

Abb. 250. Rigaud: Liselotte v. d. Pfalz.

Abb. 251. Largillière: Weibl. Bildnis.

Abb. 252. Nattier — 1738 — Marquise d'Antin.

Abb. 253. Nattier — ca. 1750 — Weibl. Bildnis.

Abb. 254. Perronneau — 1766 — Bildnis.

Abb. 255. Vigée-Lebrun — 1782 — Selbstbildnis.

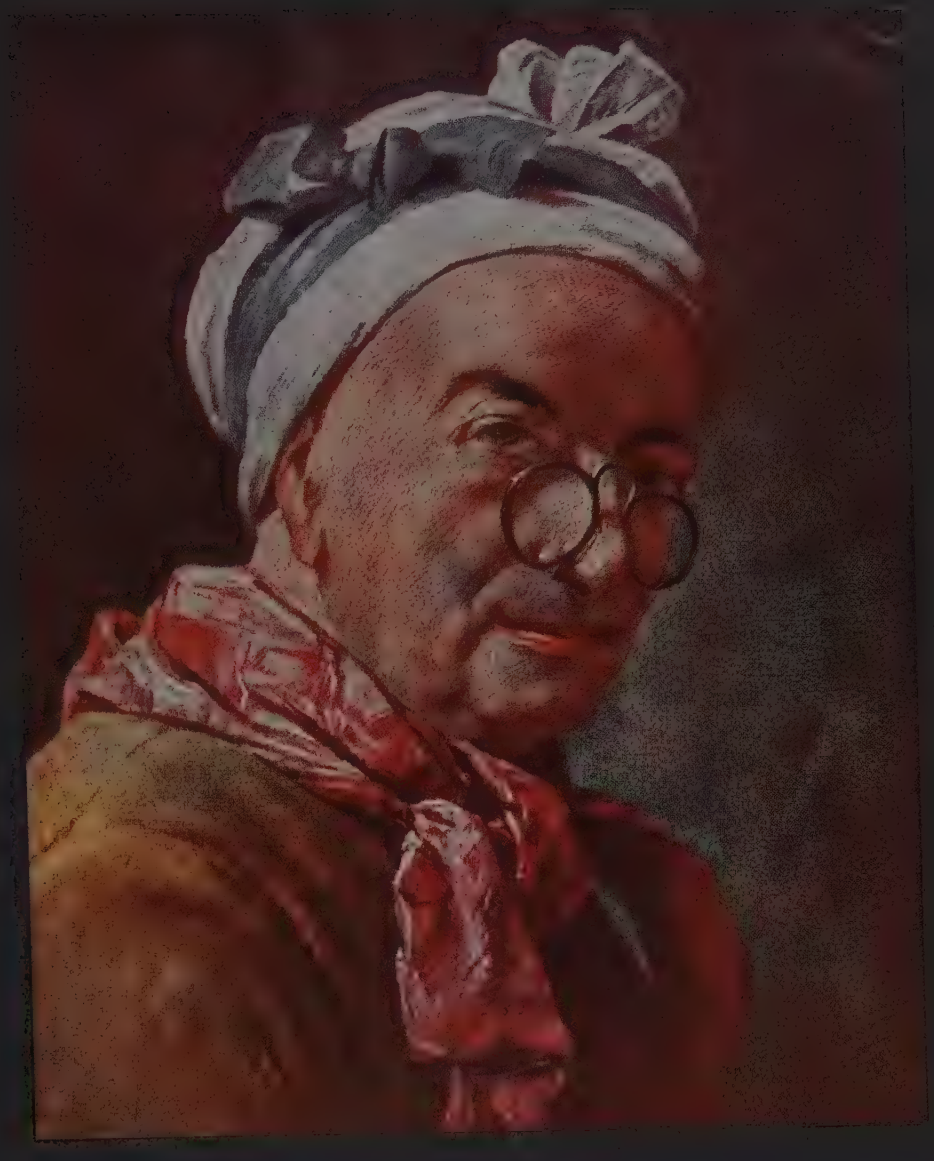
Abb. 256. Vigée-Lebrun — 1790 — Selbstbildnis.

Abb. 257. David — 1800 — Mme. de Verninac.

Abb. 258. Chardin: Bildnis seiner Frau. (Louvre.) Alinari phot.

und Physiognomien zu analysieren. Die Kunst der Skizze hat er hier mit vollendeter Meisterschaft gehandhabt. Vor allem sind es die sog. „Préparations", in denen seine besten Qualitäten zum Vorschein kommen (Abb. 239): mehr oder minder durchgearbeitete Entwürfe, meist auf bläulichem Papier, „mit ein paar Stücken abgenutzter Pastellkreide" im ersten Feuer der Inspiration und mit kühnster impressionistischer Technik zusammengestrichen. Nicht alle halten sich auf gleicher Höhe, und in größerer Masse genossen, wie sie namentlich das Museum in St. Quentin bietet, sinken diese Arbeiten nicht allzu selten ins Flüchtig-Virtuosenhafte herab. Doch in ihren besten Stücken, zu denen das hier abgebildete Porträt der Sängerin der Großen Oper gehört, die den Künstler mit ihrer schwer erreichbaren Gunst bis in sein hohes Alter beglückte, bedeuten diese Arbeiten innerhalb der Masse konventionell liebenswürdiger Masken, die die Zeit produzierte, ein Stück erlesenen Menschentums und bestrickender weiblicher Anmut.

In den sechziger Jahren des Jahrhunderts beginnt La Tour's Schaffenskraft zu sinken. Die intellektuell-kritischen Anlagen seiner Natur gewinnen die Oberhand über die schöpferischen Instinkte. Er verdirbt sich selbst seine Arbeiten durch endloses Korrigieren. Zeitlebens voller literarischer und philosophischer Ambitionen, ein glänzender Causeur und nimmermüder Spötter, verliert sich dieser Zeitgenosse Voltaires und Rousseaus am Ende seines Lebens ganz in metaphysische Spekulationen und pantheistische Schwärmerei. Die doppelte Anlage seiner Natur zur Analyse und Synthese, die er als Künstler so glücklich zu vereinigen wußte, beginnt sich am Ende seines Lebens zu spalten, bis der 83jährige Greis in halbem Irrsinn sein Leben in seiner Vaterstadt St. Quentin beschließt († 1788). — Das Urteil der Kunstgeschichte über La Tour wird stets zwischen Überschätzung und ihrem Gegenteil schwanken. Neigt zur ersteren die französische Literatur (seit den Goncourt), so wird auf deutscher Seite die Erinnerung an den geistesverwandten Graff nicht einseitig zuungunsten La Tours heraufbeschworen werden dürfen. Der Ernst des Deutsch-Schweizers und seine Objektivität in der Darstellung der widersprechendsten menschlichen Charaktertypen liegt dem leichtblütigeren Franzosen ebensowenig, wie die oft ins Pedantische gleitende Gründlichkeit der Graffschen Palette. Gebührt La Tour das höhere Verdienst als Maler und der Ruhm des Begründers des reinen Charakterporträts, so ist der um ein Menschenalter jüngere Graff seinem Vorgänger überlegen in der Universalität und reinen Sachlichkeit seiner biographischen Kunst, der wir vor allem die getreuen Abbilder so vieler Führer aus der Zeit der Hochblüte der geistigen Kultur Deutschlands verdanken. Hier hat La Tour versagt; sein „Rousseau" ist gänzlich mißlungen und der „Voltaire" nicht über eine flüchtige Skizze hinaus gediehen. An Houdon's Genie jedoch reicht keiner von beiden heran. Der große Plastiker ist beiden überlegen sowohl in der Tiefgründigkeit seiner Psychologie, wie in dem Reichtum seiner Formensprache und der Monumentalität seiner Gestaltungskraft (s. o.). Die einzigen, ihm ebenbürtigen Leistungen, die die Malerei des Jahr-



hunderts aufzuweisen hat, sind die beiden Selbstporträts des alten Chardin. Das eine von beiden haben wir bereits gewürdigt (Abb. 221); das andere, ihm geistig und formal verwandte, soll gleichfalls im Bilde vorgeführt werden (Farbtafel), um die einsame Größe seines Schöpfers inmitten seiner eigenen Umgebung noch einmal in Erinnerung zu bringen.

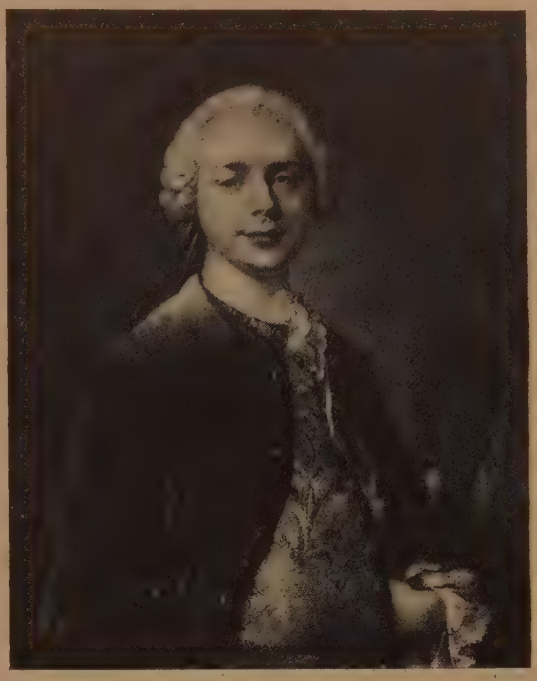


Abb. 259. Tocqué: Der Dichter Gresset. Versailles.

Neben La Tour tritt die Bedeutung des gleichzeitig mit ihm schaffenden Louis Tocqué (1696—1772) zurück. T. steht, obgleich er als Schwiegersohn Nattiers in stetem Verkehr mit diesem Hauptvertreter einer dekorativ betonten Bildnismalerei blieb, doch der Kunst La Tours geistig näher, ohne daß er sich jedoch als Physiognomiker oder als Kolorist mit ihm messen könnte (Abb. 259). Er ersetzt das Temperament La Tours durch eine vornehme, sehr sorgfältige und delikate Farbengebung, die aber oft im subtilen Kleinwerk versandet und im Ganzen nicht frei von ungelösten Dissonanzen bleibt. — Wesentlich genialer ist J. B. Perronneau (1715—83), in dem La Tour den einzigen ebenbürtigen Rivalen im Pastellporträt gefunden hat. Die von Diderot erzählte, von den Goncourt wiederholte Anekdote von den Intriguen La Tours ist nach M. Tourneux nicht glaubwürdig. Doch hat jedenfalls die Unmöglichkeit, neben dem glücklicheren Nebenbuhler in Paris festen Fuß zu fassen, den zeitlebens von Mißgeschick verfolgten Künstler in die Provinz und ins Ausland (Holland) verschlagen, so daß der von seiner Mitwelt völlig Vergessene erst von der jüngsten Forschung in seinem Wert und Wirken erkannt und gewürdigt werden konnte. Ohne die Schlagkraft La Tours zu besitzen, bestechen die Arbeiten Perronneaus durch ihren prickelnd nervösen, mit den höchsten Reizen geistreicher Improvisation ausgestatteten Vortrag. Auch die farblose Wiedergabe seiner Werke, des „Homme à la rose" (Abb. 260) und des ganz auf Hell- und Himmelblau gestimmten weiblichen Porträts (Abb. 254) lassen die hohen koloristischen Qualitäten dieser nur mit den intimsten und diskretesten Mitteln arbeitenden Kunst im Vergleich zu der energischer zugreifenden, aber nicht immer wählerischen Art seines Rivalen erkennen.

In umgekehrtem Verhältnis zu seiner künstlerischen Bedeutung und damit in vollem Gegensatz zu Perronneau steht der Ruhm eines anderen Pastellisten, des Genfers J. E. Liotard (1702—90), dessen Name durch die anmutige „Chocolatière" der Dresdener Galerie allgemein bekannt geworden ist, ein reizvolles Stück typischer Louis-seize-Kunst, das trotz seiner Popularität und leicht eingehenden Qualitäten nicht unterschätzt werden darf. Die übrigen Werke des mehr durch sein Wanderleben und seine abenteuerlichen, aus der Türkei mitgebrachten, Allüren erfolgreichen Künstlers erheben sich selten über das Niveau liebenswürdiger Durchschnittsarbeiten.

Die Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte zeigen den immer weiter fortschreitenden Prozeß der Zurückdrängung des dekorativ-malerischen durch das linear-plastische Sehen (Abb. 247—249 u. 255—257). Auch diese epochale Wendung der Stilgeschichte, die das Schicksal von drei Generationen der europäischen Kunst entscheidet, ist, wie wir schon im vorhergehenden Kapitel betonten, selbstverständlich nicht aus Veränderungen des rein optischen Verhaltens einer neuen Menschheit zu ihrer Umwelt zu erklären. Die Wurzeln des Vorgangs reichen wie die jeder stilgeschichtlichen Wandlung hinab in die Tiefen geistig-seelischer Evolutionen. Die sechziger bis achtziger Jahre des Dixhuitième sind vorbereitende Stadien der ungeheuren Umwälzung, die noch vor Schluß des Jahrhunderts die ganze alte Kulturwelt in ihren Fundamenten erschütterte. Die Kunst dieser drei Jahrzehnte erscheint dem Historiker in allen ihren literarischen wie musikalischen, wie bildnerischen Äußerungen als ein geistiger Seismograph, der die kom-

mende Katastrophe ankündigt. Die Befreiungstaten Voltaires, Rousseaus und der Enzyklopädisten bereiten den Sturz der jahrhundertealten Feudalherrschaft vor. Die Reformation der Oper durch den deutschen Genius, dessen Bild hier zum zweiten Male bedeutungsvoll erscheint (Abb. 247 u. 129) vollzieht sich in den gleichen Jahren, auf demselben Pariser Boden, wie die durch Greuze vorbereitete, durch David vollendete Katastrophe des Rokoko und der Sieg des Ethos über die Dekoration. Alle diese in ihrem historischen Parallelismus klar erkennbaren, wenn auch in ihren letzten Ursprüngen ewig unerklärbaren Phänomene, erscheinen dem nach einer gemeinsamen Formel suchenden Historiker als Resultate eines die ganze Kulturwelt erfassenden ethischen Hochdranges nach würdigeren und reineren Idealen, dem das nur der Sinnenkultur dienende Rokoko als eine überwundene, feindliche Welt erscheinen mußte. Der Kampf der Aufklärer gegen die Kirche und ihre repräsentative Stellung entspringt derselben Wurzel wie der Haß der Klassizisten gegen Boucher und der mit so ungeheurer literarischer Nachwirkung durchgefochtene Streit der Gluckisten und Piccinisten. Überall handelt es sich um den gleichen Antagonismus von Konvention, Dekoration und Formenkultus gegen Individualismus, Ethos und Ausdruckskultur. Das Neuerwachen und Erstarken des Klassizismus mit all seinen stilgeschichtlich so tiefgreifenden Folgen ist nur eine Folge, nicht die Ursache dieses Umschwungs. Die Geschichte der Welt und die der Kunst als ihres symbolischen Ausdrucks werden von Fleisch und Blut, von Geist und Seele gelenkt und nicht von „Horizontalen“ und „Vertikalen“, noch von „plastischen“ und „malerischen“ Anschauungen.

In der Geschichte des Porträts muß sich diese Umwertung aller Werte am klarsten offenbaren. Bei der Charakteristik eines der größten Menschendarstellers des Jahrhunderts, Houdon, haben wir bereits die Grundzüge dieser Wandlung in Worte zu fassen gesucht. Einen Houdon ebenbürtigen Geist hat die Malerei der Zeit nicht aufzuweisen, aber was von dem plastischen Porträt der letzten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts im Ganzen galt, gilt selbstverständlich auch von dem gemalten und die dort niedergeschriebenen Worte (S. 86) sind auch hier an ihrem Platze: Das Individuum triumphiert über die Konvention, der Charakter über die Dekoration. Immer mehr wird der Pomp des äußeren Aufbaues, der Apparat des kostümlichen Beiwerks, eingeschränkt zugunsten der Alleinherrschaft der Physiognomie. Die Ehrfurcht vor der Handschrift Gottes im Antlitz des Genies verdrängt den traditionellen Respekt vor dem allzu oft nur durch die Kunst des Schneiders legitimierten Adel der Geburt.

Diese mit La Tour einsetzende Bewegung hat außer ihrem Begründer und ihrem Vollender David keine ebenbürtige Persönlichkeit hervorgebracht. Von Chardins Ausnahmestellung war bereits die Rede. Auch der durch seine vorwiegend literarische Tendenz als Wegbereiter Davids von uns schon gewürdigte Greuze überrascht durch zahlreiche, zum Teil meisterhafte Porträts (Selbstbildnis, Robespierre, Caffieri, Wille, weibl. Modelle), als deren Schöpfer man jeden anderen vermutet als den Vertreter jener elegant-sentimentalen Rührstücke. Neben ihm kommt als berufsmäßiger Porträtist Duplessis (1725—82, Abb. 247) und vor allem die Vigée-Lebrun (1755—1842) in Betracht, deren Wirksamkeit sich noch bis tief ins 19. Jahrhundert hinein erstreckt. Unter den vier weiblichen Porträtmalern des Jahrhunderts, der Italienerin Rosalba Carriera, der Deutschen Angelika Kauffmann, und ihrer eigenen Landsmännin Labille-Guiard (1749—1803) ist die Vigée die weitaus bedeutendste Persönlichkeit. Als Schülerin ihres Vaters, später Vernets, zeitweise auch von Greuze beeinflußt, liefert sie mit ihrer nicht sehr tiefschürfenden, aber von den Klippen der sentimentalen Oberflächlichkeit, an der ihre Genossinnen so oft scheiterten, sich sets fernhaltenden Kunst höchst willkommene Beiträge zur Ikonographie berühmter Zeitgenossen (Paesiello, Grétry, Robert, Abb. 248, Vernet, Mme. Dubarry, Marie-Antoinette, Mme. de Staël, Lady Hamilton und bekannte Selbstporträts, Abb. 255, 256). Ihre im Jahre 1835 veröffentlichten Lebenserinnerungen sind auch in deutschen Ausgaben (M. Behrend u. a.) erschienen.

Aus dieser eben geschilderten seelischen Grundstimmung resultieren die formal-künstlerischen Wandlungen, wie sie unsere Abbildungen 247—249 in einigen Werken der genannten Künstler

Abb. 260. Perronneau: L'homme à la rose (1756). Nach Les Arts.

vorführen. Die immer stärkere Zurückdrängung des malerischen Sehens zugunsten einer intensiveren Geistigkeit läßt die Farbe als ein „sinnliches" Element von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer mehr verblassen. Die Linie beginnt ihren Siegeszug, der trotz aller stets nur episodisch empfundenen Unterbrechungen bis tief ins 19. Jahrhundert sich erstreckt. Das gilt auch für Deutschland. Noch im Stieler'schen „Goethe" von 1828 lebt das Schema des David'schen Selbstporträts (Abb. 249) fort. Der dekorative Hintergrund wird durch den neutralen ersetzt, weil dieser allein die ungebrochene Wirkung des geistigen Kerns der dargestellten Persönlichkeit garantiert. Immer mehr wird der Kontrapost zurückgedrängt. Der „Gluck" des Duplessis (Abb. 247) trägt noch die letzten Spuren der Vergangenheit, obwohl das Geistige bereits dominiert. Die rechte Hälfte strebt ins Licht und an die Oberfläche, die linke versinkt in die Tiefe und in den Schatten. Das Hauptmotiv des aufgestützten Armes zeigt in seinem rhythmischen Zusammenklang mit der Kopfwendung und in seinem ganzen Ablauf nach vorn noch einen letzten Nachhall der alten Kurventendenz des Rokoko. Schon im „Robert" (Abb. 248) tritt an die Stelle der Verschleifungen der Bruch, die Cäsur. Ober- und Unterarm zeigen divergierende Richtungen, und der rechte Winkel hat bereits die Kurve völlig verdrängt. Dementsprechend herrscht im Verhältnis der Figur zum Hintergrund statt der räumlichen Bindung der Parallelismus. In Modellierung und Lichtführung werden an Stelle der Übergänge und Verschmelzungen die Grenzen und Gegensätze betont. Kostüm und künstlerisches Zeitempfinden sind eng verschwistert. Überall verdrängt die individualisierte, lineare Einzelform die letzten malerischen Schatten. Das locker geschlungene Halstuch ist ein Element für sich und behauptet in Form und Farbe sein eigenes Recht gegenüber dem Jabot des „Gluck", das als ein Teil des Kostüms empfunden und als stofflich-koloristische Folie zum Rock behandelt wird. Ebenso die Manschetten, die hier Ärmel und Hand verbinden, während sie beim „Robert" getrennte Sphären bedeuten. Das Gleiche gilt vom Verhältnis des Kopfes zum Haar. Das spätere Werk zeugt in allen seinen Teilen von der Tendenz nach Trennung und linearer Individualisierung der Einzelform; man vergleiche in der Durchbildung des Kopfes und des Gewandes die verschmelzende, von Form zu Form vermittelnde Modellierung des „Gluck" gegenüber den zeichnerisch isolierenden Tendenzen im „Robert". Im „David" endlich (Abb. 249) erreicht der Prozeß seinen Höhepunkt und sein Ende. Die Trennung der Elemente wird zum schroffen Kontrast. Die Vertikale dominiert in ungebrochener Starrheit. Die letzten Überschneidungen werden ausgeschaltet. Die reine Frontalität wird höchstes Ausdrucksmittel. Der aufgestützte Arm wird im rechten Winkel gebrochen. Die Mittelachse des Kopfes ist zugleich die Achse des ganzen Aufbaues; sie liegt in genauer geometrischer Mitte; Nase, Oberarm und Bildrand stehen in reiner Parallele. Die letzte

Verbindung zwischen Figur und Hintergrund wird aufgelöst; letzterer ist nichts als Negation, luftleerer Raum, Gegensatz zur Gestalt. Die letzten Lyrismen in Formengebung und Beleuchtung, die der „Robert" noch aufwies, werden rücksichtslos übertönt von der Tyrannei der Linie. Der Schlagschatten, den dort noch die Palette über den Unterarm warf, verschwindet. Das kalte Tageslicht enthüllt in unerbittlicher Klarheit die Struktur aller Elemente und ihre Gegensätzlichkeit. Halstuch, Kragen, Haar zeigen im Vergleich zu dem Vorgänger die letzten Konsequenzen des linear-plastischen Stils; alles was dort erst angebahnt wurde, wird jetzt mit äußerster Energie durchgeführt. Überall spricht die Kraft der Silhouette, in der Modellierung der Gesichtszüge und der Haarbehandlung sowohl wie im Umschlag des Kragens und dem Knoten des Halstuchs. Das gleiche Prinzip diametraler Gegensätzlichkeit beherrscht endlich auch die Lichtführung. Die Kontraste Hell und Dunkel werden ohne alle vermittelnden Übergänge in ungebrochener Stärke durchgeführt. [Ein Rückblick auf das Gruppenbild unserer Einleitung (Abb. 23) und die dort nachgewiesenen Parallelen in den dekorativen Künsten kann noch einmal den stilistischen Zusammenhang in Erinnerung bringen, aus dem auch dieses Selbstbildnis der stärksten Persönlichkeit des Empire hervorgegangen ist.] Vor allem aber gilt es aufs neue den geistigen Kontrast des Werkes zu allen seinen Vorgängern von Rigaud (Abb. 243) bis zu Duplessis (Abb. 247) ins Auge zu fassen. Da enthüllt sich abermals die Wahlverwandtschaft zwischen Anfang und Ende. Der „Lebrun" (Abb. 242) steht dem „David" näher als alle Zwischenglieder. Der in der Einleitung hervorgehobene geistige Parallelismus zwischen Louisquatorze und Empire (vgl. Abb. 26 u. 27) wird auch hier wirksam trotz aller formalen Unterschiede im Einzelnen. Das Imperatorische, Repräsentative, Kriegerische verbindet beide Epochen. Zwischen diesen beiden Polen entfaltet die andere Seite des französischen Nationalgeistes ihre höchste Blüte. Das Dekorative, Feminine, Graziöse ist die bestimmende Signatur des 18. Jahrhunderts.

David ist der Totengräber des Dixhuitième. In seinem Porträt hat der Ernst des Ethos das konventionell-liebenswürdige Lächeln, das Kennzeichen dreier vorhergehender Generationen, endgültig vernichtet. Vor der starren Maske dieses Republikaners sind alle Grazien entflohen. Eine neue Menschheit ist geboren. Der Sieg des Geistes über die Sinne, des Willens über die Wollust, ist errungen. Das Dixhuitième ist zu Ende.

Literaturverzeichnis

[Die wissenschaftlich überholte und die sehr umfangreiche populäre Literatur ist nicht berücksichtigt. — Erscheinungsort ist, wo nicht anderes angegeben, Paris.]

Quellenschriften: Guiffrey: Les livrets des expositions de peinture de 1673—1800 (P. 1875). — Caylus: Vies d'artistes du 18e siècle, pbl. p. A. Fontaine (1910). — Diderot („Salons"), Bd. X u. XI der Edit. Assézat. — Courajod: Histoire de l'enseignement des arts du dessin au 18e siècle (1874). — Marquet de Vasselot: Répertoire des Catalogues du Musée du Louvre.

Theorie: Fontaine: Les doctrines d'art en France (1909). — A. Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik (München 1915).

Plastik

Gesamtdarstellungen: Dilke: French architects and sculptors of the 18th century (London 1900); fleißige Materialsammlung, doch unsystematisch u. unkritisch.

Lexicalisch: Lami: Dictionnaire des sculpteurs de l'école franç. Bd. III u. IV (1910/11); grundlegendes bibliographisches Werk mit vollst. Verz. der Spezialliteratur (vgl. Refer. d. Verf. in Monatsh. f. Kunstw. 1911).

Monographien (alphab. nach Künstlern): Adam] Thirion (1885). — Bouchardon] Roserot (1894). — Clodion] s. Adam. — Coyzevox] Keller-Dorian 1922. — Falconet] Hildebrandt (Straßbg. 1907); Réau (1922). — Houdon] Giacometti (1916), Cat. rais. ohne Abb.; Steinmann: H. im Mus. in Schwerin (Monatsh. f. Kunstwissenschaft 1911); Réau: Le premier salon de H. (Gaz. d. B. A. 1923). — Lemoyne] Les Arts 1920. — Pajou] Stein. — Pigalle] Rocheblave (1919). — Weiteres bei Lami (s. o.).

Malerei

Gesamtdarstellungen: Goncourt, E. u. J.: L'Art du 18e siècle (3. Aufl. 1880—83); deutsche Übers. Verl. Jul. Zeitler (Lpzg. 1908/10) 2 Bde. — Dilke: French painters of the 18th century (London 1900), s. o. („Plastik") — Marcel: La peinture franç. au début du 18e siècle (1906). — Hourticq: De Poussin à Watteau (1921). —

Abbildungs- u. Ausstellungsliter.: Foster: French art from Watteau to Prud'hon (Lond. 1900). — Dayot: La peinture franç. du 18e siècle (1911). — Seidel: Franz. Kunstwerke d. 18. Jh. in Bes. d. Deutschen Kaisers (Berlin 1900). — Ders.: Friedrich d. Große u. die franz. Malerei seiner Zeit (Berlin 1892). — Kat. d. Ausstell. franz. Kunstwerke d. 18. Jh. in d. Berl. Akad. 1910. — Facsim. nach Zeichnungen u. Aquar. franz. Meister d. 18. Jh., Marées-Gesellsch. 1921.

Landschaft] Lanoë et Brice: L'école fr. du paysage de Poussin à Millet (1901). — Locquin (Gaz. d. B. A. 1908). — Dorbec (Gaz. d. B. A. 1908). Geschichtsmalerei] Locquin: La peinture d'histoire de 1747 à 1785. — Klassizismus] Bertrand: La fin du Classicisme et le retour à l'Antique (1897). — Benoit: L'Art franç. sous la Révol. et l'Empire (1897). — Gaz. d. B. A. 1914 (Karikaturen). — Porträt] Dumont-Wilden: Le Portrait en France (Brüssel 1909). — Vaillat: La société du 18e siècle et ses peintres. — Aufsätze in Les Arts 1908/9. — Revue de l'Art anc. et mod. 1907. — Pastell] Macfall: The French Pastellists of the 18th cent. (Lond. 1909). — Miniatur] Schidloff: Die Bildnisminiatur in Frankr. vom 17.—19. Jh. (Wien 1911). — Bouchot: La Miniature 1750—1825 (1910).

Monographien: Sammelwerk: Charles Blanc: Histoire des peintres de toutes les écoles: La France Bd. II (1862), für die großen Meister längst überholt, doch als Hauptquelle für die Künstler 2. u. 3. Ranges einstweilen unentbehrlich (soweit sie noch nicht in Thieme-Becker's Allg. Künstlerlexicon behandelt sind). — Boilly] Harrisse (1898); Marmottan (1913). — Boucher] Goncourt (s. o.); Michel A. (1886, Hauptwerk); Rev. de l'Art anc. 1922 (Portr. d. Pompadour). — Chardin] Goncourt (s. o.); Dayot (1908, m. Cat. rais., Hauptwerk); E. Pilon (1908); Pinder in Spemanns Museum 1909. — Coypel] Les Arts 1912. — David] Delécluze (1855); J. David

(1880); Rosenthal in „Les Maîtres de l'Art" (o. J.); Les Arts 1909 (Porträts). — Drouais] Gaz. d. B. A. 1906. — Duplessis] Belleudy (1913); Les Arts 1909. — Fragonard] Goncourt (s o.); Portalis (1899, Hauptwerk). Nolhac (1906); Grappe (1913, 2 Bde.). — Gillot] Gaz. d. B. A. 1899. — Greuze] Goncourt (s. o.); Mauclair (1906, Hauptwerk); Martin (1908, Œuvre-Cat.); Hautecœur („Le sentimentalisme", Gaz. d. B. A. 1909). — Labille-Guiard] Portalis (1902); Les Arts 1909. — Lancret] Jahrb. d. Preuß. Kstslg. 1883. — Largillière] Gaz. d. B. A. 1893, 1914. — La Tour] Goncourt (s. a.); „L. T. der Pastellmaler Ludwigs XV., her. v. e. deutschen Reservekorps, m. Einl. v. Eckard (Bapaume 1917) erste wissenschaftl. Monographie); Gaz. d. B. A. 1896, 1899, 1908; Les Arts 1903, 1904. — Lemoyne] Mantz: „Boucher, Natoire et L." (1880). — Liotard] Gaz. d. B. A. 1888. — Natoire] s. Lemoyne. — Nattier] Nolhac (1904, Hauptwerk); Gaz. d. B. A. 1895. — Oudry] Gaz. d. B. A. 1908. — Pater] Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 1883. — Perronneau] Vaillat et Ratouis de Limay (1908). — Pesne] Gaz. d. B. A. 1891; Seidel: Friedr. d. Gr. u. die franz. Malerei (1892 u. 1922) — Prud'hon] Goncourt (s. o.); Schmarsow (1883); Bricon (1907); Gaz. d. B. A. 1922; Revue de l'Art 1922. — Rigaud] Gaz. d. B. A. 1914. — Robert] Gabillot (1895); Nolhac (1913); Leclère („Les grands artistes"); Revue de l'Art 1921. — Tocqué] Gaz. d. B. A. 1909. — Vernet] Lagrange (1864); s. a. „Robert". — Vien] Cozik (s. a.); Roy (s. a.); Gaz. d. B. A. 1867. — Vigée-Lebrun] Nolhac. — Watteau] Goncourt (s. o.). Hannover (Berlin 1889); Zimmermann („Klassiker der Kunst" 1912); V. Josz (1904; auch in illustr. Ausg.); Gillet (1921); Hildebrandt (Berlin 1922, daselbst weitere Nachweise).

Künstlerverzeichnis

Adam, Familie 47
Allegrain 75, 99

Baudouin 136
Bernini 22, 81
Boilly 94, 176
Bouchardon 48—57
Amor 48; Fontainen 52—55; Ludwig XV. 56; Porträts 82; Statuen in St. Sulpice 51
Boucher 129—137
Baigneusen 138; Déjeuner 134, 162; Landschaft 131; Porträts 197; Rinaldo 134; Pastoralen 130; Sofa 146; Zeichnungen 129. — Porträt v. Lundberg 135
Bridan 45

Caffiéri 85, 101
Chardin 159—173
Briefsiegelerin 166; Genrebilder 176; Rochen 165; Porträts 171; Selbstporträts 171, 204, 205; Stilleben 168—170; Tischgebet 161; Zeichnungen 164
Clodion 79, 101
Collot 83, 85
Coustou, Guillaume d. ä. 40—43, 82
— Guillaume d. j. 45, 76
— Nicolas 36—40, 82
Coypel, Antoine 112, Familie 178
Coyzevox 25—29
Diana 28; Mazarin 26; Nymphe m. d. Muschel 28; Porträts 80—82; Venus 29

David, Jugendwerke 185; Brutus 186; Horatier 182; Paris u. Helena 186; Porträts 188; Selbstporträt 207; Sabinerinnen 183, 186; Sokrates 185; Zeithistorische Bilder 187; Alterswerke 187
Desportes 160, 194
Detroy 160, 178
Duplessis 206

Falconet 57—68
Amor 60; Baigneuse 47; Grazienuhr 59; Leda 58; Musique 58; Peter d. Gr. 60—68; Porträts 83, 85; Schriften 68
Fragonard 137—153
Baigneusen 138; Callirhoe 143; Chemise enlevée 146; Dorfschule 150; Escarpolette 137; Fêtes de St. Cloud 140; Gimblette 148; Kuß 151; Satyrspiele 142; Source d'amour 141, 144; Spätwerke 150; Villa d'Este 141; Zeichnungen 151. — Selbstbildnis 153

Gillot 121
Girardon 19—24
Apollobad 20; Badende Nymphen 23; Grabmal Richelieus 24
Goujon 99
Greuze 173—176, 206

Houdon 86—104
Bruno 95—97, 104; Cicero 102; Diana 97—99; Frileuse 98, 100; Morpheus 97; Napoléon 102; Voltaire 100—102; Washington 102; Porträtplastik 86—94

Julien 76

Labille-Guiard 206
Lancret 158
Largillière 193
Latour 197—204
Lebrun 109, 192
Le Lorrain 40
Lemoyne, Francois 133
Jean-B. 48, 64, 83
Liotard 205

Ménageot 180
Moreau 158

Natoire 137
Nattier 195

Oudry 154

Pajou 77—79, 84—86
Pater 159
Perronneau 205
Pesne 194
Peyron 180
Pigalle 69—75
Enfant à la cage 70; Grabmäler 72—74; Ludwig XV. 74; Merkur 69; Diderot 84; Voltaire 74
Prud'hon 190
Puget 30—35

Regnault 180
Rigaud 192
Rivaltz 178
Robert 157

Santerre 111
Schiaffino 102
Silvestre 194
Slodtz 96
Solimena 143
Subleyras 178

Tiepolo 145
Tocqué 205

Vanloo, Familie 178
Vernet 155
Vien 179, 180
Vigée 206
Vincent 180

Watteau 107—129
Ant. de la Roque 120; Finette 122; Firmenschild 124; Gilles 123; Indifférent 122; Insel der Cythere 108—110, 123; Landschaft 117; Pariserurteil 125; Parkgesellschaft (Dresden) 124; Porträts 119, 194; Stichwerk 119; Surprise 122; Vraie gaité 121; Zeichnungen 114. — Selbstbildnis 128

Ortsverzeichnis

Aix: Museum: Coyzevox 80, 82, 192. Houdon 91 f., 94, 100, 102. La Tour 195. Puget 80 f.
Amiens: Museum: La Tour 193, 198.
Angers: Museum: Falconet 83, 85 f.

Bayonne: Museum: Bouchardon 49.
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum: Houdon 86 ff., 91, 94, 206. Pesne 11, 14, 105 f., 194, 197. Pigalle 69, 71, 79. Watteau 122.
— Schloß: David 189. Watteau 116, 120, 123 f., 126 f., 134, 151.
Besançon: Museum: Fragonard 141, 148, 151.
Bordeaux: Lemoyne 56, 63 f., 84.
Boulogne: Houdon 103.
Bremen: Kunsthalle: Largillière 194.
Brüssel: Museum: David 187 f.

Chantilly: Museum: Watteau 122, 128, 132, 194.
Chartres: Kathedrale: Bridan 45, 76, 177.

Dijon: Museum: Houdon 92 f., 103. Prud'hon 191.
Dresden: Museum: Liotard 205. Nattier 196. Watteau 116, 124, 130, 132, 159.

Edinburg: Museum: Boucher 135, 197. Watteau 123.

Florenz: Uffizien: Tiepolo 144 f.
Fontainebleau: Schloß: Schlafzimmer Napoleons 15, 107.

Gotha: Museum: Houdon 97, 99.
Grenoble: Museum: Houdon 93.

Kopenhagen: Saly 62.

Lille: Museum: Boilly 176. David 185.
London: British Museum: Watteau 122.
— Buckingham Palace: Pater 160.
— Denkmäler: Roubillac 72.
— Privatbesitz: Watteau 120 f.
— Sloane Museum: Watteau 122.
— Wallace Collection: Boucher 197. Fragonard 137, 141, 143 f., 148 ff. Houdon 93 f. Watteau 116, 124.

Malmaison: Schloß 16.
Mans: Museum: David 189.
Marseille: Museum: Puget 80 f.
Montpellier: Museum: David 185.
München: Alte Pinakothek: Boucher 146 f.

Narbonne: Puget 80 f.

Orléans: Pigalle 74.

Paris: Archives Nationales: Saal 6 f., 9 f., 37, 44, 106, 195 f. Natoire 137.
— Banque de France: Galerie dorée 4 f., 81, 111. Fragonard 139 f., 142, 144.
— Bibliothèque Nationale Houdon 92 f., 102.
— Champs Elysées: Coustou 40 f., 76, 82.
— Comédie Francaise: Caffieri 84 f., 89. Houdon 87, 89, 97, 99 ff.
— Concordienplatz: Bouchardon 54, 56 f., 63 f., 66. Coyzevox 40 f.
— Ecole des Beaux Arts: Collot 83, 85 f. Houdon 88, 90 f. Pajou 84 ff., 92.
— Fontaine de Grenelle: Bouchardon 53 ff., 60, 63, 70.
— Imprimerie Nationale: Le Lorrain 40, 42.
Paris: Institut: Clodion 99, 101. Pigalle 74, 99.
— Louvre: Adam 46 f., 50, 58, 76. Allegrain 75 f., 98 f., Anguier 3, 26, 46, 74. Bouchardon 48 f., 51 ff., 55 f., 95. Boucher 7 f., 9, 14, 105 f., 130, 132 ff., 138, 162 164, 195, 197. Chardin 161 ff., 165—172, 204 f. Chaudet 92 f. Coustou 37 ff., 44, 52, 82, 86. Coypel 110, 112 f. Coyzevox 26, 30, 38, 44, 46, 72, 74 f., 80 f., 98, 113. David 14 f., 105 ff., 181 ff., 186, 190, 208. Desportes 161, 194. Detroy 178. Falconet 11, 47 f., 58 ff., 61 f., 66, 70, 75, 85, 98, 133, 146. Fragonard 138 f., 142 ff., 146 f., 153, 177, 185. Goujon 98 f. Greuze 173, 175—177, 182. Houdon 13, 87, 90 f., 97 ff., 100. Julien 76 ff. La Tour 198. Largillière 4 f., 8, 81, 88, 105 f., 111, 193. Lebrun 107, 109 f., 113, 120. Lemoyne 83 f., 133. Natoire 136 f. Oudry 154 f. Pajou 78 f., 84, 86, 89, 91, 93 f. Pater 159. Pigalle 69 ff., 74, 84, 88. Prudhon 190. Puget 31 ff., 58 f. Rigaud 2 f., 81, 105, 193. Robert 156 ff. Santerre 111,

113. Schiaffino 102. Subleyras 178. Vernet 155 ff. Watteau 112, 118, 121—125, 129, 132, 154.
Paris: Marineministerium: Boulle 3, 8. Cressent 5, 8, 46, 111.
— Musées des Arts décoratifs: Boilly 94, 176. Holzstatuette 5, 46, 11.
— Musée Carnavalet: Oudry 184.
— Notre Dame: Pigalle 73 f.
— Panthéon: Houdon 102.
— Privat: David 185f., 188.
— St. Roch: Falconet 60, 62.
— Sammlung Rothschild: Clodion 79. Watteau 116.
— Sorbonne: Girardon 24f., 44, 72.
— St. Sulpice: Bouchardon 50 f., 76. Slodtz 72.
Paris: Vendômeplatz: Girardon 62, 64.
Petersburg: Denkmäler: Falconet 58, 60, 62, 64 ff., 85, 95.
— Eremitage: Detroy 160. Fragonard 149 f., 153. Houdon 93 f., 97, 99. Lancret 158 f. Thomire 15. Watteau 116, 120, 123.
Potsdam: Neues Palais: Chardin 166 f. Detroy 160. Pesne 194. Watteau 123.
— Sanssouci: Adam 46 f. Coustou 76 f.
St. Quentin: Museum: La Tour 196, 204.
Reims: Pigalle 74 f.
Rennes: Coyzevox 62.
Richmond: Museum: Chardin 167. Greuze 174. Houdon 102 f.
Rom: Denkmäler: Bernini 22, 80.
— S. Luigi de Francesi: Natoire 137.
— S. Maria degli Angeli: Houdon 95, 97, 101.
— S. Peter: Slodtz 95f., 104.
Rouen: Museum: Caffieri 99, 101.
Sens: Kathedrale: 45, 76, 177.
Schleißheim: Schloß: Chardin 167.
Stockholm: Museum: Boucher 131 f., 134, 138. Chardin 164 f., 167. Larchevêque 62.
Straßburg: Pigalle 69, 72, 76.
Toulon: Puget 33 ff.
Valenciennes: Museum: Watteau 119, 194.
Versailles: Bernini 80 f. Bouchardon 52. Coyzevox 80 f. Corbet 92, 94. David 188 f. Girardon 20, 22 ff., 40, 80, 110. Houdon 90 ff., 100, 102. Lebrun 33, 35. Legros 30 f., 98, 113. Lemoyne 83. Marsy 40 f. Pajou 77 f., 85. Salle de Vénus 3, 14, 81, 107. Salon des „Petit Trianon" 10 f., 12. Tocqué 205. Vestibül der Schloßkirche 14, 16, 107, 208.
Wien: Liechtenstein-Galerie: Chardin 167.

Berichtigung

(für die Besitzer der Heftausgabe)

Seite 11 Abb. 15 lies 1754 statt 1748.

Seite 15 Abb. 23 ist das Fragezeichen hinter „David" zu tilgen.

DATE DUE
FEB 19
MAR 24

DARTMOUTH COLLEGE
3 3311 01783 6414

741.44
qH544m

HILDEBRANDT, E.
Malerei und plastik.

S0-GEW-842